البلاغة العربية

بين الإمتاع والإقناع

تأليف

الدكتور مسعود بودوخة

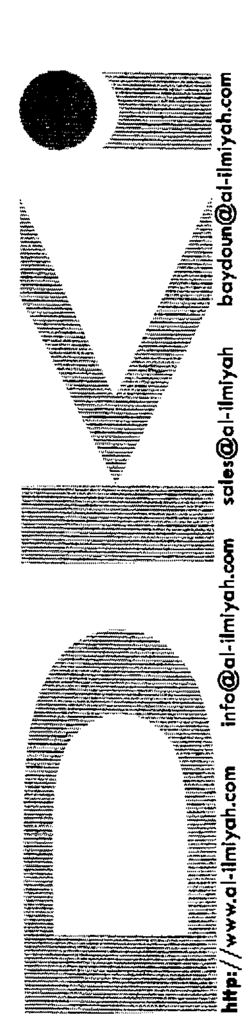
البلاغة وتحليل الخطاب

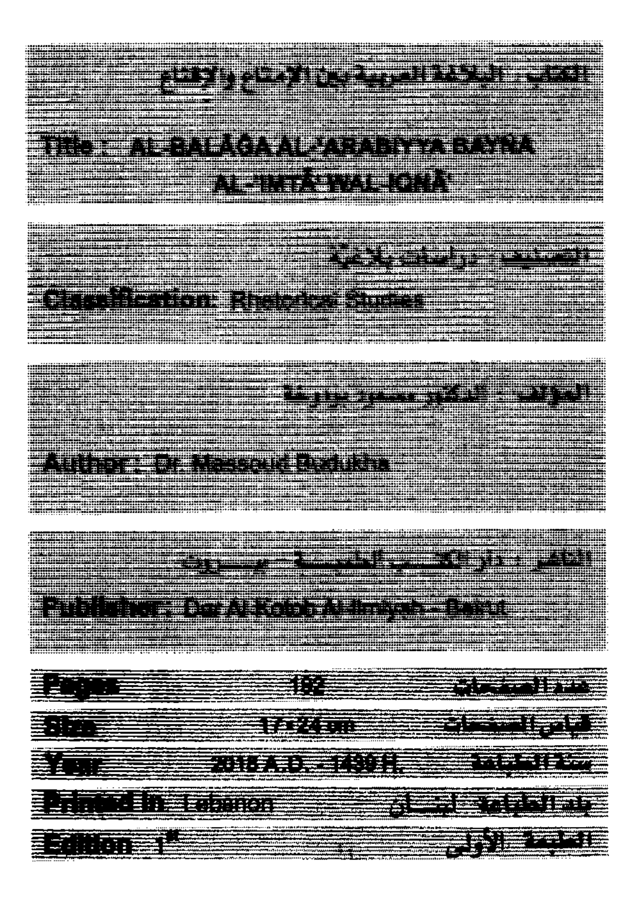


أسسها محمد علي بيضون سنة 1971 بيروت - لبنان
Est. by Mohammad Ali Baydoun 1971 Beirut - Lebanon
Établie par Mohamad Ali Baydoun 1971 Beyrouth - Liban

البلاغة العربية

بين الإمتاع والإقناع





الكتاب : البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع

Title : AL-BALĀGA AL-'ARABIYYA BAYNA AL-'IMTĀ' WAL-IQNĀ'

التصنيف : دراسات بلاغية

Classification: Rhetorical Studies

المؤلف : الدكتور مسعود بودوخة

Author : Dr. Massoud Budukha

الناشر : دار الكتب العلمية - بيروت

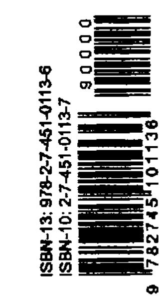
Publisher: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah - Beirut

Pages	192	عدد الصفحات
Size	17*24 cm	قياس الصفحات
Year	2018 A.D. - 1439 H.	سنة الطباعة
Printed in	Lebanon	بلد الطباعة : لبنان
Edition	1st	الطبعة : الأولى

Dar Al-Kotob Al-ilmiyah

Est. by Mohamad Ali Baydoun
1971 Beirut - Lebanon

Aramoun, al-Quebbah, [illegible]
Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah Bldg. [illegible]



ISBN-13: 978-2-7451-0113-6
ISBN-10: 2-7451-0113-7



البلاغة العربية
بين الإمتاع والإقناع

تأليف
الدكتور مسعود بودوخة



إهداء

إلى روح أستاذنا الدكتور محمد الصغير بناني رحمه الله تعالى

تذكارا لأيام جامعة الجزائر

ووفاء لمن حبّب إلينا البلاغة بهدوء نبرته وعفوية أسلوبه وطيبة نفسه...

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم، هذه الفصول تشترك في بحث قضايا الإمتاع والإقناع في البلاغة العربية، فأما الإمتاع فيشمل كل ما يتّصل بالشعرية والإبداع والفنّ والتخييل، مما يخاطب القلب والوجدان، ويشبع حاجة الإنسان إلى الفن والجمال، وأما الإقناع فيضمّ التواصل (المجرّد) والحجاج والبرهان، وكل خطاب يتّجه نحو مخاطبة العقل بالحجّة والمنطق والدليل. وقد تضمّن الكتاب فصولا تسعة عالجت قضايا مختلفة من زوايا متعدّدة.

تناولنا في الفصل الأول (جدل التداول والتخييل في خطاب البلاغة العربية) قضية التداخل بين الغاية الفنّية التخييلية والغاية التواصلية التداولية في البلاغة العربية وما أثاره التباس الحدود بين هذين الجانبين من جدل، وقد عالجنا مظاهر هذا الجدل والالتباس بين جانبي التداول والتخييل من خلال أربعة مجالات توزعت بين مصطلح البلاغة وحدّها، ومفهوم النظم، والبيان والصور الفنية، والمفاضلة بين الشعر والنثر.

وتتبعنا في الفصل الثاني (التفكير الجمالي عند البلاغيين) أبرز ملامح التفكير البلاغي الجمالي الذي لا يُكتفى فيه بنقل الدلالة والاقتصار على عملية التواصل العادي، وإنما يتطلب الارتقاء بعملية التعبير إلى ما أمكن لها من الكمال الفني، فتوصلنا إلى أن البلاغيين عالجوا عامة المباحث البلاغية من منطلق جمالي محدّد، ورؤية فنية واضحة، وأنهم في بحثهم لمسائل البلاغة المختلفة ركزوا على جانبين بارزين هما جانب التباين وجانب التناسب، وهما أهم المبادئ التي يقوم عليها الفنّ الجميل.

وفي الفصل الثالث (جدلية البنية والدلالة عند النقاد والبلاغيين من خلال مسألة اللفظ والمعنى) عالجنا مسألة الجدل الذي دار بين النقاد والبلاغيين حول مسألة اللفظ والمعنى فرأينا أن هذا الجدل يمثّل تناولا علميا مبكّرا لقضايا العلاقة بين البنية والدلالة من المنظور النقدي والإبداعي، وأن عدم الضبط الدقيق لمصطلحي اللفظ والمعنى وحدودهما أسهم في إذكاء الجدل، وتوسيع شقة الخلاف بين النقاد؛ ولكن الاختلاف بين الفريقين - وعلى الرغم مما يبدو - ليس واسعا إلى الحد الذي يتصوره بعض الدارسين، وإنما هو اختلاف في المنظور من جهة، واختلاف في الاصطلاح من جهة أخرى.

وكانت غايتنا في الفصل الرابع (مفهوم الشعر ومقوّماته في التراث النقدي والبلاغي) بحث مفهوم الشعر وما يكتسب به هويته من منظور النقاد والبلاغيين، وذلك من خلال استعراض العلاقة بين الشعر والنثر، وما يتصل بها كمسألة الأسبقية والأفضلية والأصل، وقد رأينا من النقاد والبلاغيين من ذهب إلى أن أصل الكلام نثر، حتى إذا اختير له اللفظ والقوافي والوزن المناسبة جميعا أمكن أن يكون شعرا، ومنهم من ذهب إلى أن المنظوم مادة المنثور وأصله، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئا بعد نثره، أو رد المنثور إلى النظم، وخلصنا بعد ذلك إلى أن قوام الشعر عندهم الوزن والتصوير؛ أما قيمة الوزن فتعزى إلى مقدار التّناسب الذي يحقّقه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات، وأما التصوير فهو غاية ما يأتيه الشاعر من إغماض؛ إذ الشعر في حقيقته محاولات لنقل مشاعر قد تتأبى على التعبير لعدم وضوحها وتحددها.

وتناولنا في الفصل الخامس (الأبعاد الجمالية في مباحث الإعجاز ونظرية النظم) الملامح والأبعاد الجمالية في مباحث إعجاز القرآن ونظرية النظم؛ متتبعين في ذلك القضايا والأسئلة المختلفة التي أثارتها تلك المباحث أو حاولت الإجابة عنها، كمفهوم الإعجاز وعلته، وقضية العلاقة بين اللفظ والمعنى، والعلاقة بين مستوى الصواب النحوي ومستوى الجمال الفني، ومبدأ التناسق والتناسب والانسجام بين مكونات الخطاب وبين الخطاب والمقام بأبعاده المختلفة. وقد تبين

لنا أن المسألة الجمالية كانت في صلب مباحث الإعجاز، وأن البحث في الإعجاز قاد العلماء إلى تعميق البحث في أدبية الخطاب وجمال الأسلوب، وأنهم - وإن اختلفت نظرتهم إلى أوجه الإعجاز - كانوا مجمعين على أن الوجه البياني هو أهم أوجه الإعجاز وأولاها بالدراسة، ولذلك انصب اهتمامهم على تبيان عوامل التفضيل الجمالي للأسلوب القرآني، وأن الجمال الفني للنظم هو جمال تركيبي تكاملي؛ لا يمكن الفصل فيه بين اللفظ والمعنى، ولا بين المفردة والتركيب، ولا بين الفصاحة والبلاغة، كما لا يمكن الفصل مطلقًا بين الصحة النحوية والصورة الفنية.

أما الفصل السادس (اجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل) فقد استعرضنا فيه أهمية السياق الاجتماعي في عملية البناء التخييلي للكناية لدى الناص، وأهمية هذا السياق الاجتماعي أيضا في عملية التأويل لدى المتلقي، فهذا السياق هو سنن ثقافي عام يوازي سنن اللغة الخاص.

وتطرقنا إلى بعض الملامح والأبعاد الحجاجية للبلاغة العربية في الفصل السابع (من ملامح الحِجاج في مباحث البلاغة العربية) من خلال مفهوم البلاغة وما انطوت عليه بعض تعريفاتها من إشارات إلى الجانب الحجاجي، وبعض المصطلحات التي يغلب عليها طابع البرهان والحجاج والإقناع؛ كالاستدلال والاستحالة والإلجاء، حيث يكون التركيز فيها على الحجة والإقناع أكثر من التركيز على الفن والإمتاع، وتحليلات البلاغيين لكثير من للقضايا والمباحث التي يسلكون في كثير منها مسالك ذات منحى حجاجي (برهاني)؛ كالتشبيه والمجاز والاستعارة، وبعض الظواهر الأخرى، كالحذف، والتقديم، وتأكيد المدح بما يشبه الذم.

وقد خصصنا لموضوع التناص الفصل الثامن (التناص وسؤال الإبداع عند النقاد والبلاغيين) الذي حاولنا من خلاله أن نتتبع ملامح جذور الاهتمام بالتناص في تراثنا النقدي والبلاغي من خلال معالجة النقاد والبلاغيين لقضايا الأخذ والتوارد والسرقات، وقد بدا لنا أن تعامل النقاد والبلاغيين مع هذه المسألة اتسم بالتوازن وسعة الأفق، حيث لم يقفوا منها موقفا سلبيا مطلقا، بل حاولوا سبر أغوارها

والإعلاء من شأن ما دلّ منها على تفوق واقتدار، فمكّنهم هذا من أن يطرقوا كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بها وبعملية الإبداع والأدبية، وتجاوزوا إشكالية البحث عن مشروعية الاستفادة من النصوص السابقة إلى البحث عن ما يكسب هذا الأخذ قيمته الأدبية والإبداعية، فاعترفوا للسابق بشرف السبق، ولكنّهم احتفوا بالزيادة التي يحقّقها الشاعر على معنى غيره وعدّوا ذلك له لا عليه، بل جعلوا الثاني أولى بالمعنى الذي زاد فيه من سابقه.

وختمنا فصول الكتاب بالفصل التاسع (معالم في تجديد الدرس البلاغي) الذي عالجنا فيه مظاهر الخلل في الدرس البلاغي العربي المعاصر وسبل الانتقال بهذا الدرس من حالته الراهنة التي اتفقت كلمة المشتغلين به على وجوب تغيّرها إلى حالة مأمولة وواقع منشود يعيد لهذا الدرس مكانته بين سائر العلوم والفنون، ويعزّز مكانته في نفس دارسه ومدرّسه قبل ذلك.

أسأل الله تعالى أن ينفع بهذا الجهد وأن يكتب له القبول

وما توفيقي إلا بالله عليه توكّلت وإليه أنيب

مسعود بودوخة abudoukha@yahoo.fr

العلمة يوم 19 **شوّال** 1406**هـ**

4 **أوت** 2015م

الفصل الأول

جدل التداول والتخييل في خطاب البلاغة العربية

لا شكّ أنّ الدّرس البلاغي درس متعدّدة مداخله، متنوّعة أوجه تناوله، ومردّ ذلك إلى التشعب الذي تتميز به البلاغة ومفاهيمها، والسعة التي تسم مباحثها.

وهذا الأمر لا تنفرد به البلاغة العربية، بل هو سمة ميّزت عامة الدرس البلاغيّ القديم عربيّه وغربيّه، فقد أشار محمد العمري إلى أن أكثر من باحث غربي رأى أن البلاغة القديمة قريبة من مجال اهتمامه؛ فـ "تودوروف" و"ديكرو" ربطاها بالأسلوبية، و"بيرلمان" جذبها صوب الحجاج، و"فان ديك" نحا بها منحى نصيا، و"جان كوهن" نظر من خلالها إلى الشعرية[1].

وسبب هذا "التنازع" أن البلاغة ملتقى كثير من الفنون التي أسهمت في إرساء دعائمها، واستفادت - في الوقت ذاته - من الآفاق التي ما فتئ سؤال البلاغة يرتادها باستمرار.

ولقد ترتّب على التداخل بين البلاغة والعلوم الأخرى المحاذية لها أن اتّسعت مساحة الدرس البلاغيّ القديم الذي ناضل طويلا - كما يقول محمّد العمري - قبل أن يستولي على مساحات شاسعة ملتبسة كثر الطامعون فيها قديما وحديثا، من مناطقة ونحاة ولسانيين وسياسيين وفلاسفة وضعيين ولاهوتيين، كلّ يدّعي مشروعية معالجة وظيفة من وظائف الكلام البليغ[2].

---

(1) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص66.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

وقد ترتب على هذا التماس بين البلاغة والعلوم الأخرى تعدّد في مفهوم مصطلح البلاغة ذاته، فقد ذكر العمري أن كلمة (rhetoric) المقابلة لكلمة بلاغة العربية ليس لها هي أيضا مفهوم واحد محدّد في الثقافة الغربيّة، بل هي تتردّد بين ثلاثة مفاهيم كبرى:

- المفهوم الأرسطيّ الذي يخصّصها لمجال الإقناع وآليّاته.
- والمفهوم الأدبيّ الذي يجعلها بحثا في صور الأسلوب.
- والمفهوم النسقيّ الذي يسعى لجعل البلاغة علما أعلى يشمل التخييل والحجاج معا[1].

- وهذا المفهوم الأخير يمكن عدّه جسرا رابطا بين مجال نظرية الأدب من جهة، ومنطق الحجاج من جهة ثانية، ويذكر محمد العمري أن الباحثين لاحظوا التداخل بين هذين المجالين خلال النصف الثاني من القرن الماضي ثم اكتشف المحققون منهم أن هنا علما "عتيقا" كان يهتم بالخطاب في كليته في بعديه التخييلي الأدبي والحجاجي المنطقي وهو البلاغة، وبذلك عاد البحث البلاغي إلى الواجهة مستفيدا من المنجزات العلمية في المجال اللساني والفلسفي والمنطقي. وقد غلب على البلاغة القديمة في مرحلة من مراحلها طابع البحث في صور الأسلوب وانحسر الجانب التداولي، فكانت البلاغة الجديدة محاوَلة لاسترجاع البعد الفلسفيّ التداوليّ الذي تقلّص بفعل توسّع البعد الأسلوبيّ[2].

وربما بدت محاولة الجمع بين البعدين التخييلي والتداولي نوعا من التكلف المتعسف، باعتبارهما قطبين شبه متعارضين، ولكن البحث البلاغي القديم يشملهما معا - كما يرى محمد العمري - حيث يلتقي كل من التخييل والتداول في أنهما خطابان قائمان على الاحتمال، الاحتمال توهيما أو ترجيحا، التوهيم في التخييل، والترجيح في التداول الحجاجي[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

وذهب العمري أن كلمة "إنشاء" بمعناها الأول لدى المتقدمين تكاد تعبّر عن كل خطاب يحمل جهدا تخييليا أو حجاجيا، أي الخطاب الذي فيه صنعة قصدية للتأثير والإقناع[1]، لقد تميّز في البلاغة العربية - كما لاحظ محمد العمري - مساران كبيران: مسار البديع الذي يغذيه الشعر، ومسار البيان الذي تغذيه الخطابة، ونظرا للتداخل الكبير بين الشعر والخطابة في التراث العربي فقد ظل المساران متداخلين وملتبسين رغم الجهود الكبير النيرة التي ساهم بها الفلاسفة وهم يقرؤون بلاغة أرسطو وشعريته...[2]

ونتج عن هذا التداخل أن امتزجت في البلاغة العربية الغاية الفنّية التخييلية بالغاية التواصلية التداولية، حتّى إنّ هذين الجانبين كثيرا ما كانا مثار جدل والتباس، سواء بين البلاغيين القدماء، أم بين الباحثين المحدثين في تناولهم لمسار الدرس البلاغيّ القديم، ويمكننا تلمّس مظاهر هذا الجدل والالتباس بين جانبي التداول والتخييل في أربعة مجالات هامة:

- في مصطلح البلاغة وحدّها
- في مفهوم النظم
- في البيان والصور الفنية
- في المفاضلة بين الشعر والنثر

وسنتناول هذه العناصر فيما يأتي:

في مصطلح البلاغة وحدّها: يتجلى أثر الالتباس بين التخييل والتداول في مصطلح البلاغة نفسه عند العرب، حيث كان هذا المصطلح يستخدم لدى الروّاد الأوائل بمعان ومفاهيم متعدّدة، تتّبع المسدّي ملامحها عند الجاحظ فتوصّل إلى أنّها لها ستّة من الاستعمالات العامّة:

1) استعمال لسانيّ عامّ؛ مفاده مجرّد الحدث اللّغوي.

---

(1) المرجع نفسه، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص19.

2) استعمال فيزيولوجي فكَريّ؛ يتمثّل في الانسجام الزمني بين الدوالّ والمدلولات.

3) استعمال منطقيّ لسانيّ؛ يهدف إلى الإقناع.

4) استعمال لغويّ نفسيّ؛ هدفه التأثير.

5) استعمال أسلوبيّ؛ يدور حول تضمن الكلام لخصائص تمييزيّة يتحوّل بها من مجرّد إبلاغ رسالة لسانيّة إلى مادّة من الخلق الفنيّ.

6) استعمال لا لسانيّ؛ يتمثّل في تنويع الأداء كالسكوت والإشارة وغيرهما[1].

وإذا سلّمنا بتعدد دلالات مصطلح البلاغة عند الجاحظ كما سبق فإن الجانب التداولي الحجاجي - كما هو واضح - كان أحد محاور تلك الدلالات، وهو الاستعمال اللساني الهادف إلى الإقناع، وفي هذا يرى محمد العمري أن الخطاب التداولي الإقناعي هو أحد وجهي البلاغة، والتخييل هو وجهها الثاني، "فالبلاغة تضم في جانب منها كل الخطابات التخييلية من شعر وسرد وغيرهما، كما تضم في جانبها الثاني كل مكونات الخطاب التداولي ... فبلاغة الخطاب الإقناعي تقابل بلاغة الخطاب التخييلي وتتداخل معها"[2].

ويمكننا أن نلحظ تداخل البعد الحجاجي مع استعمالات أخرى، لا سيما الاستعمال اللغوي النفسي الهادف إلى التأثير، والاستعمال الأسلوبي الذي يدور حول ما يتضمنه الكلام من خصائص يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادّة فنيّة.

أما محمّد العمري فقد أجمل هذه الدلالات في ثلاثة محاور أساسية:

- المحور الإخباريّ المعرفيّ التعليميّ؛ أي إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام.

- والمحور التأثيري؛ بتقديم الأمر على وجه الاستمالة وجلب القلوب.

---

(1) عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، ص 149، 150.

(2) محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص6.

- والمحور الحجاجيّ؛ وهي إظهار الأمر على وجه الاحتجاج والاضطرار.

فالمحور الإخباري والحجاجي أقرب إلى الجانب التداولي، أما المحور التأثيري فهو أقرب إلى التخييل.

ولم يكن مفهوم البلاغة أقلّ جدلا وتعدّدا من مصطلحها، فالبلاغيون - وهم يحددون مفهوم البلاغة - كان يتنازعهم التخييل والتداول فيقع بينهم من الجدل والمناظرة بقدر ما بين الجانبين من تماسّ والتباس.

من ذلك ما نقله الجاحظ عن العتّابي في تحديد البلاغة من أنّ: «كل من أفهمك حاجته فهو بليغ»[1]، وكأن الأصل في ذلك هو القدرة على الإبلاغ وإيصال الدلالة فحسب، ولكنّ الجاحظ يعقّب على قول العتّابي في مفسّرا قصده ومؤولا معنى كلامه بقوله: «... وإنما عنى العتّابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»[2]، فبينما يركز العتّابي على الجانب التداولي، يأتي تفسير الجاحظ ليسحب المصطلح نحو قطب الفن والتخييل، وكأنه يريد أن ينبه إلى أن أمر تبليغ الدلالة ليس مطلقا أو ممكنا أو مقبولا في مجال البلاغة كيفما اتفق، ولكن له طرائق يجب أن تتفق مع سنن العرب الفصحاء ومجاري كلامهم.

والقيد الذي ذكره الجاحظ هنا للكلام البليغ نجده عند أبي هلال العسكري تقييدا بالحسن، عند تعقيبه على كلام العتّابي السابق، حيث يقول: «وقال العتّابي: كل من أفهمك حاجته فهو بليغ، وإنما عنى: إن أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيّرة فهو بليغ»[3]، وبذلك يشير العسكري إلى الجانب الفني التخييلي، وأنه لا يمكن فصله عن الجانب التداولي في حد البلاغة العربية، واتساقا مع هذا المفهوم عرّف العسكري البلاغة بأنها «كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[4]، فجمع في تعريفه

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 01 /148.

(2) المرجع نفسه، 148/01.

(3) العسكري، كتاب الصناعتين، ص11.

(4) المرجع نفسه، ص10.

بين الجانب التواصلي التداولي والجانب الفني التخييلي، ذلك أن الكلام "إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقا لم يسمّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[1].

ويمكن القول إن البلاغة العربية ظل يتجاذبها جانبان أساسيان هما جانب التواصل والإبلاغ، وجانب الفن والجمال؛ الدلالة والإبلاغ بما يعنيانه من دقة ومباشرة ووضوح وإقناع، والفن والجمال بما يفرضانه من غموض وتخييل وإمتاع.

وإذا كان الإلحاح على تسامي البلاغة عن عملية الإبلاغ المجرد النمطي قد أبرز البعد الفني التخييلي في عمل البلاغيين في مقاربتهم لخطاب البلاغة، فإن البعد التداولي يتجلّى في معالجتهم للحجاج البلاغي باعتباره من أهم المباحث التداولية إن لم يكن أهمها على الإطلاق.

وأول مظاهر المنحى التداولي للبلاغة العربية نزوعها إلى الوضوح ونفرتها من التعقيد والغموض، واجتناب كل ما يمكن أن يعوق اتصال المخاطب بالنص، أو يحجبه عن فهمه، أو يؤخر هذا المَهمّة[2].

ومن ظواهر البعد التداولي للبلاغة ما نجده في ثنايا تعريفاتها من إشارة إلى جانب الحجة والإقناع، أو الغلبة والإفحام، فابن المقفع يجعل الاحتجاج وجها من أوجه البلاغة وحالة من حالاتها، حين سئل ما البلاغة؟ فقال: "البلاغة اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرة، فمنها ما يكون في السُّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سَجعًا وخُطبًا، ومنها ما يكون رسائل"[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص10.

(2) وليد قصاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1432هـ، 674/1.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، 79/1.

وخالد بن صفوان يجعل الحجّة ركنا في تعريفه للبلاغة، فقد جاء في كتاب العمدة: "...وقيل لخالد بن صفوان: ما البلاغة؟ قال: إصابة المعنى، والقصد إلى الحجة"[1]، فالحجة هنا وسيلة من وسائل الحجاج وآلية من آلياته.

ويمكن القول إن البعد التداولي كان أكثر حضورا في أعمال البلاغيين وتحليلاتهم، لابسا لبوس الوضوح تارة، وثياب الحجاج والإقناع تارة أخرى، وثوب مراعاة المقام والمخاطبين تارات كثيرة.

وضمن هذا المنظور "بذل الجاحظ قصارى جهده للملاءمة بين مطلب مراعاة أحوال المخاطبين الذي قدمه من خلال صحيفة بشر بن المعتمر، وبين مطلبي صحة اللغة وحسن التعبير، وبعده أوضح الجرجاني أن الصحة تحصيل حاصل، ثم اهتم السكاكي بعد الجرجاني بملاءمة الكلام للغرض منه، مع احتمال تفاوت دلالته وحسنه... [وبذلك] يلتقي علم المعاني عند السكاكي مع البيان عند الجاحظ ويتكامل معه في كون كل واحد منهما يبحث في علاقة الخطاب بالأحوال والمقاصد، أي في البعد التداولي للخطاب"[2].

ومما يلحق بجدل التداول والتخييل في مفهوم البلاغة اختلافهم حول حدها الأدنى؛ هل هو من البلاغة أم ليس منها؛ فالسكّاكي في تعريفه لطرفي البلاغة يجعلها تنتهي عند أدنى مرتبة يتحقق فيها أقل ما يمكن من الفهم والإفهام، (أو التواصل) ... وهو القدر الذي إذا أنقص منه شيء التحق ذلك الكلام بأصوات الحيوانات ..."[3]، وهذا يتعارض مع ما ذهب إليه بلاغيون آخرون، جعلوا البلاغة فوق درجة الإفهام، ولو كان جيّدا.

وأورد العلويّ هذه المسألة في كتابه "الطراز" فقال: "... أمّا الطرف الأسفل فهل يعدّ من البلاغة أم لا؟ فيه تردّد، والحقّ أنّه معدود فيها ... لأنّ ما كان طرفا للشيء

---

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 247.

(2) محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص 45.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص415.

فهو منه"[1]، ولكنّ العلويّ يورد بعد ذلك رأي المخالفين فينقل عن ابن الخطيب رأيه في أنّ الطرف الأسفل ليس من البلاغة في شيء، ولا يكون معدودا منها"، لأن منزلة البلاغة أعلى وأشرف من أن يقال إنّه ليس بين هذا الكلام وبين خروجه عن حدّ البلاغة إلا أن ينقص منه شيء"[2]، وهذا امتداد لجدل الالتباس بين الجانب التواصلي التداولي والجانب الفنّيّ التخييلي بخصوص مصطلح البلاغة وحدها ومجالها.

وهكذا فإن مصطلح البلاغة وحدها كانا محلا لجدل التداول والتخييل، وقد ظهرت بعض ملامح ذلك الجدل من خلال احتمال مصطلح البلاغة لدلالات شتى تراوحت بين قطبي التداول والتخييل، وسعة مجال مفهومها الذي يبدأ من أدنى مرتبة تضمن التواصل والإفهام، ولا ينتهي عند مرتبة التخييل والمجاز، حتى يجاوزهما إلى حد الإعجاز.

في مفهوم النظم: من بين أشهر المفاهيم البلاغية التي نالت حظا من جدل التداول والتخييل مفهوم النظم عند عبد القاهر، فتحليلاته التي امتزج فيها البحث عن الأسرار الفنّيّة للتراكيب، بالحرص على بيان الفروق المعنوية الدقيقة بين التعبيرات المختلفة، وربْطه كلّ ذلك بالنحو وقوانينه أثارت جدلا - لدى المحدثين خاصة - حول مدى قدرة مفهوم النظم على استيعاب الجوانب الفنّيّة للأسلوب؛ فبعضهم أحسّ أنّ إلحاح عبد القاهر الشديد على ربط النظم بقوانين النحو ومعانيه، ينطوي على إخلال بالجوانب الفنّيّة والقيم الجمالية الأخرى في التعبير، كتامر سلّوم الذي رأى أنّ القول بأن "النظم هو توخّي معاني النحو" مشوب بشيء من القصور، وأنه ينبغي أن يواجه بحذر شديد[3].

وذهب مصطفى ناصف إلى أن كتاب دلائل الإعجاز يدور حول فكرة التوضيح وتحقيق المعنى. وقال حسن طبل: "إن نظرية النظم لم تكن خالصة للمستوى الفنّيّ

---

(1) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 69/1.

(2) المرجع نفسه، 69/1.

(3) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص126.

من اللغة لدى عبد القاهر، وإنّ نظرة عبد القاهر في الفروق بين الأساليب المختلفة لم تكد تتجاوز نطاق النظر النحوي البحت، وأن غايته من تحديدها لم تكن سوى تحقيق مستوى الصحة النحوية[1].

وفي مقابل هذه الآراء، وجدنا مِن الباحثين مَن رأى أن مفهوم النظم يتناول القيم الفنّيّة (التخييلية) التي تحفل بها لغة الأدب والإبداع، وأنّ النحو الذي يتحدّث عنه الجرجاني وينيط به الأسلوب الفنّيّ، ليس هو النحو الذي يهتمّ بصحّة التّراكيب وسلامتها(فيكتفي بالتداول)، بل هو نحو خاص أو«نحوية خاصّة» - بتعبير مصطفى السعدني - يمارسها الجرجاني في نقده وتحليله، يبتدئ دورها بعد أن ينتهي دور علم النحو ومهمّته في بناء الخطاب الأدبيّ[2].

وعلى هذا لا يبقى النحو موضوعًا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغويّة، الذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ، بل هو مشغلة الفنّانين والشعراء، حيث يغدو النحو زخارف للّغة كزخارف الفنون الجميلة[3].

فالنظم عند عبد القاهر - بحسب هذه الرؤية - لا يمكن أن يكون مقصورًا على النوع الذي تنتهي حدوده وآفاقه عند مستوى التواصل النمطي، والصحة والصواب النحوي، بل هو نحو فوق ذلك.

وتحدث بعض الباحثين عن نوعين من النحو: أحدهما نظم نمطي مجرد (تداولي) تستقيم به التراكيب استقامة نحوية تتأدى بها المقاصد والأغراض ولا يتصور فيه نقص ولا زيادة، وثانيهما نظم فني (تخييلي) تسمو دلالته إلى مستوى المزية والفضيلة، وهو إضافة تضاف إلى مستوى الصحة النحوية[4].

---

(1) حسن طبل المعنى في البلاغة العربية، ص88، وينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص126.

(2) مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، ص47.

(3) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص78.

(4) حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص88، وينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال، ص126.

بل إن أحمد درويش ذهب أبعد من هذا حين عدّ النظم كلّه بمختلف درجاته مستوى من مستويات الأسلوب الرفيع الذي لا ترقى إليه كل الأساليب الأدبية؛ فقد يكون هناك أسلوب صحيح وداخل في دائرة الأساليب الأدبية، ولكنه لا يعد داخلاً في دائرة النظم[1].

ولا شك أن عبد القاهر كان على وعي بقضية التمايز والتفاوت بين المستوى النحوي المجرد، الذي يقابله عنده مصطلح "الصحة"، والمستوى الفني الذي يقرنه بـ "المزية والفضيلة"، وهو يجعل المستوى الأول شرطًا ومنطلقًا إلى المستوى الثاني، ويتدرج في البرهنة على أن الأسلوب الفني مرهون باحترام أحكام النحو وقوانينه، فإذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا العلم (النحو)، ثبت أنّ سبب صحته أن يعمل بها، ثم إذا ثبت أن مستنبط صحّته وفساده من هذا العلم، ثبت أن الحكم كذلك في مزيّته والفضيلة التي تعرض فيه[2].

ويمكن أن نوضّح هذا الاستدلال بالمخطط الآتي:

1) الفساد ← عدم العمل بأحكام النحو.

2) الصحة ← العمل بأحكام النحو.

3) المزية والفضيلة ← العمل بأحكام النحو أيضًا.

فالانتقال من القضية (1) إلى القضية (2)، هو انتقال من مستوى الخطإ إلى مستوى الصواب (المجرد). أما الانتقال من القضية (2) إلى القضية (3) فهو انتقال من مستوى الصحة والصواب إلى مستوى المزية والفضيلة، وهذا دليل على تمييز عبد القاهر بين مستويي الصحة والصواب النحوي من جهة، والمزية والفضيلة من جهة أخرى.

على أن المستوى الأخير هو الأحق بالاهتمام بحسب عبد القاهر، أما الصواب النمطي الذي يكتفي من الفضل بالسلامة من العيوب، والتخلص من اللحن فليس هو محط النظر، ومدار الأمر على التخير وإعمال الفكر والقريحة، «وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعًا، وحتى تجد إلى التخير سبيلاً... فإن قلت:

---

(1) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 109.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 104.

أفليس هو كلامًا قد اطرد على الصواب، وسلم من العيب.. قيل: أما والصواب كما ترى فلا، لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان، والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك الصواب دركًا فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعه ويصعب الوصول إليه[1]. فهذا الصواب ذو الفكر اللطيفة، والدقائق الشريفة، هو سر الأدبية ومناط الإبداع، ومكمن الإعجاز برأي عبد القاهر.

ويرى محمد العمري أن كتاب «دلائل الإعجاز» الذي تلا «أسرار البلاغة» زمنيًا يمثل تحولاً إلى التركيز على التناسب، حيث «لم تعد القيمة موجودة في اتجاه تنامي الغرابة، بل في اتجاه مناسبة الكلام للمقاصد». ومعنى ذلك أن الجرجاني انتقل من الغرابة الشعرية (أي من التخييل) في أسرار البلاغة إلى المناسبة المقامية أو السياقية (أي إلى تداولية لسانية) في دلائل الإعجاز...

وعلى الرغم من العمق الذي يتسم به مشروع عبد القاهر في الدلائل بحفره في مجال المعاني والمقاصد على حساب الإيقاع والمقامات والقيم الثقافية (الأغراض)[2]، فإن هذا لا يغطّي حقيقة أن الجرجاني كان متأرجحا بين خصوصية المعنى ... وبين المطلب اللغوي في الوضوح كما لاحظ العمري[3].

ففي حين كان الإطار العام في الأسرار هو العقلية في مقابل الحسية، العقلية باعتبارها فرصة للتأويل والغرابة، صار الأمر في الدلائل يتعلق بالإفادة الخبرية؛ كيف يبنى الكلام بعضه على بعض، لتكوين خبر مفصل شديد الترابط، أي كلام أكثر نثرية[4]. فالغرابة "لم تختف من كتاب الدلائل، ولم يجحد دورها البلاغي، ولكنها صارت محكومة بالنظم ومرهونة به"[5].

(1) المرجع نفسه، ص 112.

(2) محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص 44.

(3) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 300.

(4) المرجع نفسه، ص379.

(5) المرجع نفسه، ص 409.

وهذا الأمر يعيدنا إلى ما كنا بدأنا الحديث عنه من الجدل الذي طبع خطاب البلاغة العربية بين البعد التداولي والبعد التخييلي للخطاب.

مجال البيان والصور الفنية: لعل أول مظاهر الجدل بين التداول والتخييل في مجال علم البيان يتجلى في المفارقة بين دلالة المصطلح من الناحية اللغوية (حيث يدل على الكشف والإيضاح والتفسير وغيرها مما يدخل في دائرة التداول)، وما يقوم عليه عند البلاغيين من مباحث تتصل بالصورة الفنية ومن خصائصها الخفاء، والتخييل، والإيحاء، والتلميح.

وفي كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني استحال الجدل صراعا "بين عنصرين وضعا وضع تعارض هما عنصر الغرابة المفيدة، وعنصر الوضوح غير المفيد ... ولكل منهما مرادفات وصفات وتجليات، فالغرابة تقترن بالمفارقة والتخييل والتركيب والتأويل، وتوصف بالغموض والكذب ...إلخ، ومن هنا فهي خاصية (ضد عامية)، والوضوح يقترن بالعقل والمعرفة والصحة، ويوصف بالصدق والصراحة... الخ، ومن ثم فهو عامّي"[1]. ولم يفاعل الجرجاني بين هذين المكونين مفاعلة تكامل أواندماج يولد تركيبا جديدا يأخذ من الطرفين معا في هذه المرحلة - كما يقول محمد العمري - بل الذي وقع هو حضور عنصر الوضوح حينا بعد حين من خلال صفة من صفاته كعنصر منازع لعنصر الغرابة"[2].

ومن بين ما أثار جدل التخييل والتداول في علم البيان بعد تحدّده، ذلك التعريف الذي أورده له السكاكي بأنه "إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطإ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[3].

فهذا التعريف - كما هو واضح - لا يفي بما لعلم البيان من بعد فني تخييلي يعتمد على العدول عن الحقيقة إلى المجاز، مع ما يولّده ذلك من إيحاءات يلتذّ بها

---

(1) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 329، 330.

(2) المرجع نفسه، ص 329، 330.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص162.

السامع، وتوسّع من أفق الدلالة، لأنّ التركيز على وضوح الدلالة ليس هو مبلغ هذا العلم، ولذلك وجد من البلاغيين من لم يرتض هذا التعريف الذي أهمل الأساس الفني (التخييلي) لعلم البيان، كمحمد بن علي الجرجاني (ت816) الذي يعقّب على تعريف السكاكي السابق بقوله: "علم البيان لا يبحث في الدلالة العقلية من حيث الوضوح وعدمه، بل من حيث التذاذ النفس بها، لكونها متصرفة فيها، ولها مدخل منها، ألا ترى أن قولك: زيد بحر في العلوم ليس مثل قولك: كثير العلوم، وإنه كثير الرماد ليس مثل كثير الضيافة في التذاذ النفس وقبول الطبع"[1].

وهذا الموقف ينتصر للجانب التخييلي في البيان ويتبنى مقياسا جماليا خالصا، أشار إليه محمد الجرجاني بعبارة "التذاذ النفس"، محاولا بذلك سد القصور الذي طبع تعريف السكاكي لعلم البيان عندما اقتصر على ما سمّاه وضوح الدلالة (وهو بعد تداولي)، وأغفل البعد التخييلي.

وقد لاحظ محمد العمري أن علم البيان عند السكاكي ليس في بؤرة التخييل كما كان يفترض أن يكون، وإنما يقع في منطقة ما بين الشعر والمنطق؛ بين وظيفة التخييل ووظيفة المعرفة والاستدلال، أي في منطقة بين التخييل والتداول[2].

والغموض من أشهر وسائل التخييل والإيحاء؛ إذ يتعمد مؤلف النّص ألا يكون واضحا تمام الوضوح، ولكنه يلمح أحيانا ولا يصرح، ويُغمِض دون أن يوضح، بل إن بعض النّقاد المحدثين جعل خاصية الغموض سمة من سمات الأدب، يقول "بول ريكور": «الأدب هو استخدام خطاب، يتم فيه تعيين أشياء متعددة في الوقت نفسه... فهو الاستخدام الوضعي والانتاجي للغموض»[3].

ولا يمكن أن نتحدث عن التخييل عند البلاغيين دون أن نجد أنفسنا مجبرين على تناول قضية ارتبطت به أشد الارتباط، وأثارت ما أثارت من نقاش وجدل، إنها

---

(1) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص169.

(2) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص489.

(3) بول ريكور، نظرية التأويل، ص86.

قضية الصدق والكذب، فابن الأثير يجعل التخييل "وسيلة لإثبات الغرض المقصود في نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عيانا"[1]، وجاء ابن الأثير على ذلك بمثال التشبيه في قولنا: زيد أسد، فإن الفرق بينه وبين قولنا: زيد شجاع، أن القول الأول "يجعل السامع يتخيل صورة الأسد وبطشه وقوة ودقه للفرائس، أما القول الثاني، فلا يتخيّل السامع منه سوى أن زيدا رجل جريء مقدام"[2]، فصور المجاز المختلفة - وقد جعل ابن الأثير التشبيه منها - هي وسيلة هذا التخييل، والمجاز بصفة عامة لا يمكن أن يكون مطابقا للحقيقة الواقعية؛ لأنه يقوم على تجاوزها، وبالنظر إلى ذلك فإن البلاغيين والنقاد أثاروا قضية الصدق والكذب، وأيهما أحق بالفن والأدب؟ ولكن القيمة السلبية التي ينطوي عليها مصطلح الكذب كانت فيما يبدو سببا في أن يتداولوا مصطلحا آخر أقل حدّة هو المبالغة، وهي عند القزويني "أن يُدّعى لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حدّا مستحيلا أو مستبعدا لئلا يظن أنه غير متناه في الشدة أو الضعف"[3]، ولكن ادّعاء ما هو مستحيل، لا يمكن أن يفهم منه غير ما قُصد بمصطلح الكذب، لأنّ المصطلحين يشيران في النهاية إلى أنّ من معاني الشعر ما لا حقيقة له في الواقع، وإنما هو من باب التخييل والادّعاء.

وكأن الكذب بمعناه الأخلاقي التبس بالكذب بمفهومه الفني على بعض البلاغيين فترددوا بشأنه، وهذا التردد ناشئ عن إدراكهم لأهميته الأدبية وضرورته الفنية من جهة، وعدم تقبلهم له من جهة أخرى في وعيهم الديني الأخلاقي الذي يمجد الصدق ويرفض الكذب.

واللافت للنظر أن حازم القرطاجني يبدي موقفين شبه متعارضين من القضية؛ فهو في البداية يريد أن ينأى بالشعر عن مقولتي الصدق والكذب، فيذهب إلى أن "اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، 63/1.

(2) المرجع نفسه، 63/1.

(3) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص306.

صورها في الذهن بحسن المحاكاة "[1]، وأن "الأقاويل الشعرية ... غير واقعة أبدا في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب، لأن ما تقوم به الصناعة الشعرية، وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين"[2]، ولكن حازما بعد هذا يصوّر مناظرة البلاغيين بشأن الكذب أو ما سماه الإحالة أو الاستحالة ويبدي ميلا إلى أنصار عدم الإحالة أو المبالغة فيقول: "... العلماء بصناعة البلاغة متفقون على أن ما أدى إلى الإحالة قبيح، وقد خالف في هذا جماعة ممن لا تحقيق عنده في هذه الصناعة ولا بصيرة له بها، فاستحسنوا من المبالغة ما خرج عن حد الحقيقة إلى حيز الاستحالة، واحتجوا بمطالبة النابغة حسان بن ثابت بالمبالغة في أوصافه حين أنشده قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

... والبصراء بصناعة البلاغة العارفون بما يجب فيها يقولون: إنما طالب النابغة حسانا بمبالغة حقيقية، وهي تكثير الجفان والسيوف..."[3]

وهذا الخلاف الذي يتحدث عنه حازم - رغم وقوفه في صف المعارضين للمبالغة - يعيد في الحقيقة جدل التخييل والتداول من جهة، ويبرز إدراك قسم من البلاغيين والنقاد لحقيقة أن التعبير الفني لا جناح عليه أن يُبنى على ما لا حقيقة له، بل لا مناص له من الخروج عن إسار الواقع وقيود الحقائق، لأن مبتغاه ليس التعبير الحرفي عن الوجود الفعلي، وإنما التعبير الخيالي عن واقع ربما كان غير موجود أصلا.

أما الصور الفنية التي تناولها البلاغيون فلم تكن أقل إثارة للجدل بين التخييل والتداول؛ فعلى الرغم من أن هذه الصور تنتمي إلى دائرة الخطاب التخييلي المتسم بالغموض والتخييل والإيحاء فإن البلاغيين وهم يحللونها كثيرا ما كانوا منجذبين صوب خصائص الخطاب التداولي بما يتضمنه من وضوح وحجاج وإقناع.

(1) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص62.

(2) المرجع نفسه، ص62، 63.

(3) المرجع نفسه، ص133، 134.

ولئن كان من المسلَّم به لدى البلاغيين أن المجاز أبلغ من الحقيقة، فإن تعليلاتهم لهذا الأمر كانت متفاوتة؛ فمنهم من اكتفى بتقرير أفضلية المجاز كابن رشيق الذي قال: "والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز"[1].

ولكن عبد القاهر جعل مزية أجناس المجاز كامنة في طريقة تقديم المعنى، وكونه زيد في إثباته تأكيدا وتشديدا وقوة[2]، فهذا التعليل من عبد القاهر يبدو فيه التركيز على الوضوح والإقناع أكثر من التلميح والإمتاع، وعلى الحجاج والتوصيل أكثر من الإيحاء والتخييل، وحديثه عن زيادة إثبات المعنى يشعر بالمنحى الخطابي في تعليله، ولأجل هذا وجدنا بلاغيا آخر هو محمد بن علي الجرجاني يعقّب على كلام عبد القاهر منبها إلى أن مزيّة التعبير المجازي تكمن في أنه "أوقع في النفس وألذ في الطبع"[3]، وهذا أقرب برأينا إلى روح الأدب والفن من تعليل عبد القاهر الذي قصر الأمر على الإثبات العقلي، والبرهان الحجاجي.

تذبذب البلاغيين بين التداول والتخييل في معالجتهم للصور الفنّية والأنواع المجازية، يتبدّى في أنهم كانوا يجنحون إلى التعليل التداولي الحجاجي لها على الرغم من طابعها التخييلي، ففي تناولهم للتشبيه - وهو بوابة المجاز والتخييل - نلمس كثيرا من مظاهر التداول والحجاج، من ذلك حديثهم عن مراتبه، حيث قرروا أن قوة التشبيه تتناسب مع حذف بعض عناصره، أما في حال ذكر جميع عناصره، فلا قوة له [4]، ومعنى هذا أن التشبيه الذي يرد بجميع عناصره يمثل الأصل والنمط الذي يكون أقل قوة وتأكيدا، فيكون أقل إقناعا من غيره.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، 268/1.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص95، 96.

(3) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، ص249، 250.

(4) القزويني، الإيضاح، ص227.

ومن ذلك أنهم ربطوا بين الصورة الحسية للتشبيه والبرهنة والإقناع العقلي، حيث ترتبط بلاغة التشبيه وغيره من الصور عندهم بقدرته على التصوير والتجسيم، أو التقديم الحسي للمعنى، وعدّوا التصوير الحسّي وسيلة للتوكيد والمبالغة والمغالاة في نقل المعنى كما يقول ابن الأثير، وما يحدث من خلاله هو "إبراز المعنى الموهوم إلى الصورة المشاهدة "[1].

وفي سياق التناول البرهاني الحجاجي للتصوير الحسّي يسوق عبد القاهر مثالا على ذلك؛ وهو أن رجلا لو أراد أن يضرب مثلا في تنافي الشيئين فقال هذا وذاك لا يجتمعان، وأشار إلى ماء ونار حاضرين لوجدنا لتمثيله من التأثير ما لا نجده إذا أخبرنا بالقول فقال: هل يجتمع الماء والنار؟ "وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس، والذي يجيء بها من تمكن المعنى في القلب إذا كانت مستفادة من العيان، ومتصرفة حيث تتصرف العينان"[2].

وسبب هذا التأثير بحسب عبد القاهر هو القوة الإقناعية للصورة الحسية لدى المتلقي الذي يجد نفسه في مواجهة صورة تدركها حواسه، فلا يمكنه إنكارها أو الشك في حقيقتها.

ولكن تقليل الجرجاني نفسه من شأن التشبيه الصريح في مواضع أخرى، وإخراجه من حيّز البديع عند بلاغيين آخرين قبله مثل العسكري يدلّ على تحول ما باتجاه التخييل، وهو انتقال من مستوى التشابه إلى مستوى التماهي حدث - كما يرى محمد العمري - نتيجة التطور الثقافي الذي عرفه الدرس البلاغي[3].

أما الاستعارة فمع أنها إحدى أبرز صور المجاز وأكثرها قدرة على التأثير فإنها مع ذلك تتميز عن القول الحرفي في الحجاج بكونها تؤدي عدة وظائف في عملية التخاطب، وعمليتي الفهم والتأويل بين المتكلم والسامع، وهي تعدّ آلية حجاجية بامتياز[4].

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، 353/1.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص106، 107.

(3) العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص384.

(4) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، ص120.

وممّا يدلّ على التناول التداولي للاستعارة عند البلاغيين ربطهم لها بما ما عبروا عنه بالمبالغة، فإذا قال القائل رأيت أسدا، وهو يعني رجلا شجاعا ... فقد استعار اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنه أفاد بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل له، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعه منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدته"[1].

ومن دلائل تذبذب البلاغيين إزاء الاستعارة بين الانتصار لجانب الإقناع العقلي، والتركيز على جانب التأثير الوجداني أنهم جعلوا فضيلة الاستعارة في تأكيد المعنى وتشديده والمبالغة فيه، فهذا التأكيد ذو طابع تداولي حجاجي وخطابي إقناعي، على الرغم من إمكانية تداخله مع التأثير الوجداني، ولكن الرازي ينحو في تعليله لمزية الاستعارة منحى حجاجيا إقناعيا خالصا، حين يعدّ التشبيه مكونا من مقدمتين كل واحدة منهما مشكوك فيها، وأما الاستعارة فإن مقدمتها الثانية يقينية، و"الشكّ كلّما كان أقلّ في المقدّمات المنتجة، كانت الدعوى من القبول أقرب"[2]، وهذا انحياز صريح إلى الجانب الحجاجي الإقناعي في تحليل وتعليل قوة الاستعارة.

غير أن بعض البلاغيين أدرك أن الاستعارة لا يمكن أن تقتصر أغراضها على تقرير المعنى وتوكيده والإقناع به، بل أغراضها أكثر من أن تحصر، وقد ذكر منها العسكري التأكيد والمبالغة والإيجاز والحسن والتأثير[3]، فحديث العسكري عن المبالغة والإيجاز خاصة، لا شك أنه إشارة إلى ما للاستعارة من دور في التخييل والإيحاء، من حيث إن الإيجاز يقتضي أن تكون المعاني المحصّلة من اللفظ أكبر من بنيته الصوتية.

- **في المفاضلة بين الشعر والنثر:** امتد جدل التخييل والتداول ليشمل العلاقة بين الشعر والنثر والقضايا التي ارتبطت بهما وبالمفاضلة بينهما، وقد انقسم

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص24.

(2) فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص163.

(3) العسكري، الصناعتين، ص295.

البلاغيون بشأن هذه القضية فريقين: فريق انتصر للشعر بما يمثله من تخييل وإيحاء، وفريق آخر فضل النثر بما يتسم به من وضوح وتصريح.

وهذا المعيار في التفريق بين الشعر والنثر كان واضح المعالم عند البلاغيين؛ فقد نقل ابن الأثير عن أبي إسحاق الصابي (ت384هـ) تفريقه بين النثر وبين الشعر على أساس الوضوح والغموض، فالترسل (النثر) هو ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة، أما الشعر فأفخره ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه[1].

وقام تفريق حازم بين الخطابة والشعر على أساس المكون المميز لكل منهما، فالشعر مبني على التخييل، وقد يستعمل مكونات الإقناع الخطابي، وعكس ذلك يصدق على الخطابة التي تنبني على العناصر الإقناعية وتدخل العناصر التخييلية في خدمتها[2]... قال: "وينبغي أن تكون الأقاويل الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة. .... وينبغي ألا يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع[3].

أما ما يتعلق بمسألة الأفضلية، فابن رشيق يرى أن "كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة"[4]، وهو رأي يبدو أقرب إلى القبول بالنظر إلى أن الشعر أدخل في الأدبية من النثر "فالنثر كلام مكتوب له هدف يمكن أن نعبر عنه بكلام آخر يحمل المعنى نفسه والمستوى الفني ذاته إلى حد ما، أما الشعر فلا يخضع لهذه المعاملة ولذا لا يمكن ترجمته، أما شرحه فإنه مهما كان جيدا فلن

---

(1) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص216.

(2) العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 510.

(3) ينظر: منهاج البلغاء، ص 362.

(4) ابن رشيق، العمدة، 16/1.

يستطيع نقل ما ينقله الشعر نفسه ... أضف إلى ذلك أن الكلمات في الشعر تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة، وتعني أكثر من مدلولاتها المعجمية، وتصبح أداة للإيحاء والتأثير بما تحمله من ظلال وإيقاعات[1].

ويبدو أن هذه العوامل هي التي حملت ابن رشيق على أن يجعل أعلى مراتب النثر لا يبلغ مبلغ أدنى مراتب الشعر فـ" في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور"[2].

الشعر عند أكثر القدماء هو قطب التخييل، بعدّه نمطا من التعبير اللغوي له سمات نوعية ومقومات مميزة أبرزها الوزن، ودعامتها التخييل والتصوير الذي يتأتى بما لا يكاد يحصى من ضروب التصرف الأسلوبي التي يجمعها إطار العدول عن مألوف الأداء ومشهور التعبير[3].

وهكذا فإن أبرز خاصية يتولد عنها تخييل الشعر ويرتبط بها هي العدول والانزياح عن مألوف اللغة والتعبير، وقد عد الجاحظ هذه الخاصية صفة الشعر الجوهرية، ولذلك قبل منه الخروج عن الوسط، بل اعتبر ذلك قاعدته..."[4].

ومما يلفت النظر، ربط القدماء الضرورة بالشعر، فقالوا الضرورات الشعرية أو ضرائر الشعر، وما ذلك إلا إدراك منهم لما تفرضه طبيعة الشعر من استعمال خاص للغة، يخرج بها عن كثير من أعراف التعبير وأنماط الإبلاغ، يقول محمد العمري: "حين يُنظر في الامتداد البلاغي للضرورة ... مقارَنًا مع بعض الصياغات الحديثة للانزياح في إطار لساني، يجد الباحث في نفسه ما يدفعه إلى اعتبار الضرورة - بمعنى التجوز - هي أساس الشعرية أو سرها حسب تعبير القدماء"[5].

فالأثر التخييلي للشعر ينتج - كما يرى "لوتمان" - عن التردّد أو الصراع في وعي القارئ بين نظامين للاتّصال؛ النظام الإشاري العادي، والنظام الشّعري الإيحائيّ،

---

(1) ينظر: حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ص245.

(2) ابن رشيق، العمدة، 17/1.

(3) صلاح رزق: أدبية النص، ص82.

(4) العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص204.

(5) المرجع نفسه، ص 132.

والغرض الأساسي للشعر ليس شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولكنّه الإيحاء بالحقائق والإحساسات، ويرى "كوهن" أن الشّعر لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللُّغة غير الشّعرية، التي هي لغة مشيرة، وهو يجعل التَّقابل بين المثير والمشير ملائما للتقابل بين الشعر واللاشعر[1].

وفي مقابل الفريق الذي قدم الشعر على النثر، نجد فرقا آخر لا يسلّم بأفضلية الشعر، بل يجعل النثر أشرف، ويمثل هذا الفريق يحيى بن حمزة العلوي في كتابه "الطراز" حيث يقول: "والمنثور من كلام العرب أشرف من المنظوم لأمرين: أما أوّلا فلأن الإعجاز إنما ورد في القرآن بنظمه وبلاغته، ولم يرد بطريقة نظم الشعر وأسلوبه، وأما ثانيا، فلأن الله تعالى شرّفه (الرسول) عن قول الشعر ونظمه، وأعطاه البلاغة في المنثور من الكلام، وما ذاك إلا بفضل المنثور على المنظوم"[2].

إن وجود القرآن الكريم نصا نثريا معجزا هو ما منع العلوي من التسليم بالرأي الأولن وكان هو مستنده في تقديم النثر على الشعر.

والحق أن البلاغيين واجهوا إزاء هذه القضية إشكالا، فهم مع تسليمهم بكون القرآن الكريم أبلغ نص على الإطلاق، يجعلونه في جهة النثر، ولكنهم من جهة أخرى يعدّون الشعر أبلغ من النثر عموما، وكان الحل برأي بعض الدارسين أن اعتبروا القرآن الكريم نسيجُ وحدِه، مختلف عن الشعر والنثر معا[3].

وحاول ابن سنان أن يخرج من هذه الإشكالية فرفض التمييز بين الخطابة والشعر والرسائل واعتبر الفصاحة واحدة في جميع أجناس الخطاب، باعتبارها الوظيفة الأولى للغة، وهي الإيضاح والفهم، ولذلك بسبب ذلك تعذر عليه الحسم في كثير من القضايا الخاصة بالخطابة مثل أحوال المخاطبين، والخاصة بالشعر مثل الغموض والإلغاز والهزل ...إلخ، فاضطر إلى الرفض حينا والاستثناء حينا آخر... وحجته هي أن وظيفة اللغة الوحيدة - فيما يبدو من كلامه - هي التواصل[4].

---

(1) جون كوهن: النّظرية الشّعرية، ص395.

(2) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 21/1.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص86.

(4) العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 466.

لقد لاحظ محمد العمري أن ابن سنان - في الحقيقة - كان أكثر انحيازا إلى النثر، وأن مركز كتابه (سر الفصاحة) هو الخطاب التداولي الناجع الذي يصل ويوصل بدقة، وأن الشعر يشكل أزمة، ومعارضة للمسار النثري للكتاب، وذلك كمثل ما شكل النثر أزمة ومعارضة بالنسبة لكتاب أسرار البلاغة عند عبد القاهر.. [1]

ولكن ابن سنان وبتأثير من جدل التداول والتخييل الذي طبع الخطاب البلاغي العربي لا يثبت على موقفه المناصر للنثر إلى النهاية، بل يرسل إشارات هي إلى مناصرة الشعر والتخييل أقرب، يقول العمري: "ومن الغريب بل من المحير أن يقف ابن سنان في لحظة عابرة في آخر الكتاب ليتبنى الغلو والمبالغة مخالفا بذلك تيار الكتاب، معللا موقفه بكون الشعر يبنى بخلاف النثر على المسامحة"[2].

وقد تخيّل محمد العمري أن ابن سنان لو استأنف كتابه بكتاب آخر كما فعل الجرجاني في الدلائل بعد الأسرار، لفتح مجالا أوسع للغرابة الشعرية للتقليل من هيمنة الوظيفة الخطابية للكلام[3]. وفي هذا دلالة على قدر من الحيرة التي كانت تنتاب ابن سنان كما انتابت غيره من البلاغيين بحثا عن قانون للخطاب يستوعب التداول (الخطابي)، ولا يهمل التخييل (الشعري)، وهو ما يعود بنا إلى جوهر الإشكال.

وخلاصة القول أن خطاب البلاغة العربية امتزجت فيه الغاية الفنّية التخييلية بالغاية التواصلية التداولية، حتىّ إنّ هذين الجانبين كثيرا ما كانا مثار جدل والتباس، سواء بين البلاغيين القدماء، أم بين الباحثين المحدثين في تناولهم لمسار الدرس البلاغيّ القديم، وقد أمكننا ملاحظة مظاهر هذا الجدل والالتباس بين جانبي التداول والتخييل في مجالات مجالات شتى للدرس البلاغي العربي أهمها: مصطلح البلاغة وحدّها وتراوحهما في وعي البلاغيين بين التوصيل والتخييل، ومفهوم النظم، واختلاف المحدثين حوله ومدى استيعابه للغة الأدبية الفنية،

---

(1) المرجع نفسه، ص 470.

(2) المرجع نفسه، ص 470.

(3) المرجع نفسه، ص 472.

وأساليب العدول والإيحاء، والبيان بصوره الفنية وتعليلاتهم التي امتزج فيها الحس الفني التخيلي بالمطلب الحجاجي الإقناعي، كما تبدت في جدل المفاضلة بين الشعر والنثر، وما يتصل بذلك من الانتصار لإيحاء الشعر وتخييله وما فيه من إمتاع، أو ترجيح لوضوح النثر وتوصيله، وتفضيل ما يمتاز به من إقناع.

الفصل الثاني

التفكير الجمالي عند البلاغيين

المنحى الجمالي للبلاغة العربية: لا شك أن البلاغة العربية عالجت في صلب اهتمامها ومباحثها الجانب الفني للأسلوب، وهي - كما تصورها البلاغيون - تُعنى بالجانب الجمالي الذي لا يُكتفى فيه بنقل الدلالة والاقتصار على عملية التواصل العادي، وإنما يتطلب الارتقاء بعملية التعبير إلى ما أمكن لها من الكمال الفني، الذي يمثل الإعجاز أسمى مراتبه.

لقد كان البلاغيون الرواد حريصين على أن يربؤوا بالبلاغة أن تنحصر في مجرد إفهام المعنى، فهي - بحسب تصورهم - صفة جمالية لا يحظى بها إلا الكلام المستوفي شروط الجمال ومقاييس الفن، فـ"البلاغة اسم يمدح به الكلام" كما قال العسكري[1]، ولا شك أن هذا المدح لا يكون إلا بناء على تفضيل جمالي، ولو كان مبلغ الأمر في ذلك إيصال الدلالة لما كان من معنى لأن يمدح كلام دون كلام.

ويتأكد الطابع الجمالي لمصطلح البلاغة من خلال تفريق البلاغيين بين مستويين للتواصل اللغوي؛ مستوى تواصلي نمطي، ومستوى أدبي فني هو مجال البلاغة، فعبد القاهر الجرجاني (ت471) على سبيل المثال، ومع أنّه أرسى نظرية النظم على قواعد النحو، فإنه يجعل البلاغة مرتبة فوق تحقيق الصواب النحوي، تزيد عليه بحسن الصياغة والتأليف[2].

---

(1) العسكري، الصناعتين، ص19.

(2) ينظر: عبد الحميد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن، ص71، 72.

ولقد لاحظ البلاغيون أن الحدود بين مرتبة البلاغة وما دونها من مراتب الإفهام ليست واضحة ومميزة على الدوام، فـ "للتركيب المفيد مراتب كثيرة ... تكاد تكون غير متناهية" كما يقول الرازي (ت606)[1]، وهذا يجعل البلاغة نفسها متفاوتة من نص إلى آخر، ولذلك اهتم البلاغيون ببيان طرفيها الأعلى والأدنى، يقول السكاكي (ت626): "البلاغة طرفان؛ أعلى وأسفل... فمن الأسفل تبتدئ البلاغة، وهو القدر الذي إذا أنقص منه شيء التحق ذلك الكلام... بأصوات الحيوانات، ثم تأخذ في التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حدا لإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه"[2].

ويفرق العلوي بين علم اللغة وعلم الفصاحة (أو البيان)، فيذهب إلى أن "نظر اللغوي مقصور على معرفة ما يدل عليه اللفظ بالوضع... وصاحب علم البيان ينظر في الألفاظ المفردة من جهة جزالتها، وسلامتها من التعقيد، وبراءتها من البشاعة"[3]، وهذا يبرز الوجهة الجمالية في تعريف الفصاحة أيضا في مفهومها الذي يعنى بالألفاظ المفردة، فنظرة البلاغيين إلى الألفاظ كانت نظرة جمالية خالصة، حكّموا فيها حاسة السمع، فحكموا بحسن ما يميل إليه السمع وقبح ما ينفر عنه، مثلما يستلذ السمع صوت البلبل والشحرور ويميل إليهما، ويكره صوت الغراب وشهيق الحمار وينفر عنهما[4].

وحملهم التناول الجمالي للفصاحة على أن يشبهوا جمال أصوات الألفاظ - وحاستها السمع - بجمال محسوسات أخرى، فقاسوها بجمال المرئيات أحيانا، وبالطعوم والمذوقات أحيانا أخرى، ففي تشبيههم لها بالمرئيات يقول ابن الأثير: "الألفاظ تجري في السمع مجرى الأشخاص من البصر؛ فالألفاظ الجزلة تُتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق، ولطافة مزاج"[5].

---

(1) الرازي، نهاية الإيجاز، ص92.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، ص415.

(3) العلوي، الطراز، 13/1.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص175.

(5) المرجع نفسه، ج1، ص176.

وقاس بلاغيون آخرون كابن سنان تقارب مخارج الأصوات على الألوان في النقوش؛ كلما تباعدت زادت حسنا"[1]، وربط ابن الأثير حسن الألفاظ بلذة الطعوم، فرأى أن لها (للألفاظ): "... في الفم حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل"[2]، وما يلفت النظر في قول ابن الأثير أنه لم يكتف بتشبيه الألفاظ بالطعوم، من حيث تفاضلها وتفاوتها في الذوق، بل جعل الفم متذوقا لهذه الألفاظ على سبيل الحقيقة، يشعر بحلاوتها ومرارتها.

وهكذا فإن المنحى الجمالي في أعمال البلاغيين واضح لا لَبس فيه، ونريد في هذه الدراسة أن نتبين الضوابط الجمالية التي شكلت خلفية الحكم الجمالي عند البلاغيين، منطلقين من أبرز ما توصل إليه علماء الجمال والفن.

إننا إذا تأملنا أعمال المفكرين والباحثين في قضايا الجمال والفن وجدنا أنهم يركزون في تفسير الجمال والفن على خاصيتين اثنتين هما: التباين والتناسب، فهذان العنصران كانا حاضرين في أغلب أعمال النّقاد والمفكرين والدّارسين لعلم الجمال، وعلى الرغم مما يبدو بين هذين المبدأين من تعارض فإنهما متلازمان في علم الجمال، لا غنى لأحدهما عن الآخر. وسنتناول كلا منهما بشيء من التفصيل، لنرى مدى حضورهما في المباحث البلاغية التي تصدت لدراسة الفن القولي، وسنبدأ حديثنا بالتباين، لننتقل بعده إلى التناسب.

جمالية التباين يعد التباين أحد ركائز العمل الفنِّي؛ فهو الذي يحقّق الجدّة، وينفي الملل والرّتابة[3]، ذلك أن الإدراك الجماليّ يعتمد - كما يذهب إلى ذلك أكثر الفلاسفة والنّقاد - على خاصّيّة الدهشة التي تولدها المفاجأة في الفنّ، ومن المعروف في علم النّفس أنّ الإثارة تزيد بحسب درجة جدة المثير، وتتناقص كلّما تعوّد الإدراك على هذا المثير، ولهذا السّبب كان التباين المتولد عن المفارقة والتّنوّع وسيلة تحقق الجدّة وتضمن الإثارة.

على أن التّباين لا يأخذ شكلا واحدا، فقد يكون اختلافا للعمل الفنِّي في بعض

(1) ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص459.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص154.

(3) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ص42.

الجوانب عن أعمال سابقة أخرى من جنسه، وقد يكون تنوعا ضمن العمل الفنّي الواحد، وهذا المبدأ هو الذي ركّز عليه الأسلوبيّون المحدثون، وأطلقوا عليه تسميات عديدة كالانزياح والانحراف والخرق وغيرها من مصطلحات تؤكّد «أهمّية البعد عن المألوف والشائع والعادي والمبتذل بدرجة معيّنة»[1].

ويبدو أن هذا المبدأ ضروريّ للأعمال الفنّية، حيث «إن قوة هذه الأعمال بأسرها تتوقّف على نوع من الانحراف الجذريّ عن الأنواع المعتادة من الشكل»[2]، وفي الأعمال النّاجحة «نرى على الدوام شيئا جديدا، ونجد علاقات شكلية جديدة، وندرك معنى جديدا»[3].

وعلى العموم فإن التباين يعد مطلبا لا غنى عنه لأي عمل فني ينشد لنفسه التميز والإمتاع اللذين يتحقّقان بتلك الدهشة والمفاجأة التي تحمل المتلقي على التأثر والإعجاب، كما أن تباين أجزاء العمل يولد حركية تزيد من تفاعل المتلقي وتكسب الأثر إيقاعا لا سبيل إلى تحققه وإدراكه من دون التنوع بين أجزاء العمل وتفصيلاته.

ولقد كان للبلاغيين إشارات دقيقة تتصل بخصائص الأسلوب الفني، حيث جعلوا التنويع والتجديد في أسلوب النص مطلبا فنيا مقابلا للرتابة والنمطية، وكان مما قرَّرُوه أنه "لا ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة... فإن الترامي بالكلام إلى أنحاء شتى... ألذ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة"[4]، ويبدو هذا الشرط مقياسا للجمال واللذة كما هو ظاهر من كلام القرطاجني الذي يورد كلاما نفيسا في هذا المعنى فيقول: "كلما كان الكلام مقتصرا على فن واحد من الإبداعات - وإن كان حسنا في نفسه - لم يحسن؛ لأن ذلك مؤد إلى سآمة النفس، فإن شِيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدد"[5]، فالتنويع والتجديد

(1) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص333.

(2) ستولينتز، النقد الفنّي، ص361.

(3) المرجع نفسه، ص110.

(4) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص348.

(5) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص61.

مطلبان جماليان يضمنان الإثارة والتأثير وينفيان الرتابة والابتذال.

ولا يقتصر التنويع على أدوات النص وطرائق تشكيله، وإنما هو أضرب عديدة، ومسالك شتى، قد تتصل بمصدره وتتعلق بقائله، حيث تزداد درجة الإعجاب والتفضيل بقدر الإثارة والدهشة اللتين يسببهما النص المفاجئ غير المتوقع صدوره من قائله، إذ "الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع ... والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع"[(1)]، كما يقول الجاحظ، وهو توجيه يقوم على أساس نفسي واضح.

ولا يعدم الدارس شواهد عديدة عن احتفاء البلاغيين ببعض الظواهر والأساليب التي يجمعها - على اختلافها - التنويع والعدول عن النمط القياسي كالالتفات، وتأكيد المدح بما يشبه الذم.

فعندما تحدث حازم القرطاجني عن غرض الالتفات جعله نوعا من التلاعب بالضمائر الذي ينفي السآمة ويحسّن الكلام، ذلك أنهم - كما يقول - "يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة ... [ولهذا كان] الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يُستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض"[(2)].

أما أسلوب تأكيد المدح بما يشبه الذم، فهو أسلوب يقوم على نوع من المفارقة، ويعتمد على مفاجأة السامع بما لم يكن يتوقع من الاستثناء، إذ "الأصل في الاستثناء أن يكون متصلا، فإذا نطق المتكلم بـ (إلا) أو نحوها توهم السامع قبل أن ينطق بما بعدها، أن ما يأتي بعدها مخرج مما قبلها، فيكون شيء من صفة الذم ثابتا... فإذا أتت بعدها صفة مدح تأكد المدح، لكونه مدحا على مدح"[(3)]، وهذا تحليل دقيق وتعليل موفق لجمالية هذا الأسلوب.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص64.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص348.

(3) القزويني، الإيضاح، ص312.

ولا شك أن علم المعاني - وفق التناول البلاغي - من أبرز المباحث البلاغية القائمة على التباين والعدول عن النمط المفترض إلى نمط فني مغاير، فمباحثه تتأسس على تقنيات عدولية عالجها البلاغيون بوصفها أشكالا من الخروج عن أصل مفترض إلى نمط أسلوبي وفني.

وقد كان الوعي بتمايز علمي المعاني والنحو واضحا لدى كثير من البلاغيين كالعلوي الذي يفرّق بين العلمين مبيّنا السمة الجمالية لعلم المعاني فيقول: "... النحوي وصاحب علم المعاني، وإن اشتركا في تعلقهما بالألفاظ المركبة، لكن نظر أحدهما مخالف لنظر الآخر، فالنحوي ينظر في التركيب من أجل تحصيل الإعراب ليحصل كمال الفائدة، وصاحب علم المعاني ينظر في دلالته الخاصة، وهو ما يحصل عند التركيب من بلاغة المعاني، وبلوغها في أقصى المراتب..."[1]، فإذا كان النحو يمثل مستوى التوصيل العادي المألوف، فإن علم المعاني يتجاوز هذا المستوى إلى الاهتمام بالتوصيل الأدبي المرموق.

وحين ألح عبد القاهر على النحو لم يكن همه يقتصر على صحة العبارة النحوية، بل كان أمرا وراء ذلك يتعلق بالصورة الفنية للعبارة، ومما يدل على ذلك قوله: "... لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخير سبيلا... لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب، فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك الصواب دركا فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه"[2].

وهذا يدل على أن النحو عند عبد القاهر - وهو الأساس الذي تنبني عليه المزية الفنية - لا يعني النحو الذي يهتم بالتركيب الساذج العادي للعبارة، قدر ما يعني مستوى أدق وأرقى، يلامس مجال البلاغة بما هي رؤية تتجاوز مستوى الخطإ والصواب، لتنظر في القيم الجمالية والسمات الإبداعية للتراكيب.

---

(1) العلوي، الطراز، ج 1، ص13.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص112.

ومن دلائل المنحى الجمالي لعلم المعاني أن التركيب المعطى يبحث له عن أصل مفترض ترد فيه وحدات اللغة إلى حالتها الأولى، فالسكاكي يتناول قوله تعالى على لسان زكرياء: ﴿رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي﴾ [مريم: 4]، ويحاول أن يعود بالتركيب إلى أصله ليستنتج التحولات التي طرأت عليه، فيرى أنه تدرج كالآتي:

1- يا رب قد شخت.

2- ضعف بدني وشاب رأسي.

3- وهنت عظام بدني.

4- أنا وهنت عظام بدني.

5- إني وهنت العظام من بدني.

6- إني وهنت العظام مني.

7- إني وهن العظم مني[1].

ومع أن هذه الخطوات هي خطوات افتراضية، فإنها تصور إدراك البلاغيين للتحولات والانزياحات التي تخضع لها اللغة، حتى تتسامى عن عملية الإيصال العادي، وتبلغ مرتبة الصياغة الفنية الجمالية.

ومن أبرز مباحث المعاني ظاهرة التقديم والتأخير، فهذه الظاهرة التي تمس تغيير الترتيب النظري للتركيب عالجها البلاغيون بوصفها أحد أهم مظاهر الانزياح في مستوى التراكيب، وأدركوا ما لها من قيمة فنية، وإذا كان بعضهم قد نظر إليها على أنها ملجأ يضطر إليه لتلبية بعض المطالب الشكلية للأسلوب، فإن آخرين أدركوا بعدها الفني فتناولوها تناول من يرى فيها اختيارا حرا من المبدع، يعمد إليه ابتغاء مطالب فنية وأغراض بلاغية وأسرار تعبيرية لا تكاد تتناهى، كما مثلت بالنسبة إليهم انزياحا وعدولا عن الأصل الذي تمثله القاعدة، أو يجسّده السياق.

ومن التحليلات التي جاء بها عبد القاهر أمثلة عن الأثر الفني للتقديم، ما ذكره في قول الشاعر إبراهيم بن العباس:

---

(1) القزويني، الإيضاح، ص271.

فلو إذ نبا دهر وأُنكر صاحب وسلط أعداء وغاب نصير

تكون عن الأهواز داري بنجوة ولكن مقادير جرت وأمور

وإني لأرجو بعد هذا محمدا لأفضل ما يرجى أخ ووزير

قال: "فإنك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف، الذي هو (إذ نبا) على عامله الذي هو (تكون) ولم يقل: (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر)، ثم أن قال: (تكون) ولم يقل: (كان) ثم أن نكّر الدهر ولم يقل: (فلو إذ نبا الدهر)، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: (وأنكر صاحب) ولم يقل: (وأنكرت صاحبا) ..."[1]، فالتقديم مثل هنا أحد أوجه الانزياح عن الأصل المفترض الذي ذكره عبد القاهر وهو، (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا الدهر)، وهو تركيب لا نجد فيه ما وجدنا في البيت من أثر جمالي، وقد يكون للوزن شطر من ذلك الأثر، ولكن هذا يؤكد دور التقديم ولا ينفيه.

ومن أساليب العدول في الأسلوب تغييب عنصر أو أكثر من عناصر التركيب، وهي الظاهرة التي عالجها البلاغيون ضمن مبحث الحذف، وقد اتفقت كلمتهم بشأنه على كونه ظاهرة فنية وجمالية في التعبير، "لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين، لكونه محصورا"[2].

وهذا الإجماع على تعليل جمالية الحذف باتساع الدلالة لدى السامع، وأن وجود الحذف أفضل وأبلغ من عدمه، يؤكد أن العدول هو من أهم أسس فنية القول عندهم.

يقول الخطابي في تعليل حذف جواب الشرط: "إن الحذف في مثل هذا أبلغ من الذكر؛ لأن النفس تذهب في الحذف كل مذهب، ولو ذكر الجواب لكان مقصورا على الوجه الذي تناوله الذكر"[3]، وقريب منه قول ابن رشيق في تعليل

(1) نفسه، ص105.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص253.

(3) الخطّابي، بيان إعجاز القرآن، ص52.

بلاغة الحذف: "وإنما كان... معدودا من أنواع البلاغة لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين، لكونه محصورا"[1].

ومن النماذج التطبيقية المتميّزة في إبراز جمالية الحذف تحليل عبد القاهر لبيت البحتري:

وكَم ذُدتَ عَني من تَحَامل حَادث وسَورَة أَيام حَززن إلى العَظم

حيث قال: "الأصل - لا محالة - حززن اللحم إلى العظم، إلا أن في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة؛ وذلك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع، إيقاعا يمنعه من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف إلى المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول، فقال: (وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم) لجاز أن يقع في وهم السامع...أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلي الجلد ولم ينته إلى ما يلي العظم، فلما كان كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللفظ ليبرئ السامع من هذا ... ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يرده إلا العظم"[2].

واحتفى البلاغيون بالإيراد المختلف للمعنى ضمن مباحث المجاز الذي تناولوه بوصفه مقابلا للحقيقة ووسيلة للتخييل والتعدد والإيحاء، فهذا الإيراد المختلف للمعنى هو ما يعطي لظواهر علم البيان بعدها الفني، بانحرافها عن أصل نمطي مفترض، يمثل الدرجة الدنيا من الدلالة على المعنى. فالمعنى الذي كان ثابتا ومحددا ووحيدا في التعبير الحقيقي، يصبح متأرجحا وموزعا بين معنيين اثنين في التعبير المجازي، وهو نوع من التصرف في استعمال اللغة والدلالة، ذو قيمة فنية وجمالية لا تخفى.

وهكذا استقر مفهوم المجاز عند البلاغيين بوصفه مقابلا للحقيقة، وأصبح يمثل

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص253.

(2) دلائل الإعجاز، ص162.

تحولا عن هذه الحقيقة، وعدولا عنها وعن ظاهر اللفظ، يقول ابن الأثير: "وأما المجاز فإنه يفهم بعد فهم الحقيقة، وإنما يفهم بالنظر والفكرة، ولهذا يحتاج إلى دليل لأنه عدول عن ظاهر اللفظ"[1].

ولئن ارتبط التعبير الحقيقي بالمباشرة والوضوح والحرفية والتحديد، فإن التعبير المجازي يرتبط بالغرابة والتخييل والتعدد والإيحاء، وقد تحدث البلاغيون عما سموه المبالغة والإغراق والغلو والإفراط، فذكر ابن رشيق أن "فضيلة الشاعر إنما هي معرفته بوجوه الإغراق والغلو"[2]، ويبيّن عبد القاهر أن هذا الانزياح في استعمال اللغة، هو ما يعطي للتعبير المجازي حسنه ومزيته، فـ "من المركوز في الطباع والرّاسخ في غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلا عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحا"[3].

أما التناول البلاغي للأنواع التي عولجت ضمن المجاز بعد ذلك ففيها ميل واضح من قبل البلاغيين إلى تفضيل صورها الأكثر تلبية لمطالب المفارقة والتباين، ففي تناولهم للتشبيه جعلوا قوته تتناسب مع حذف بعض عناصره، لأنه في حال ذكر جميع عناصره، لا قوة له[4]، ومعنى هذا أن التشبيه الذي يرد بجميع عناصره يمثل الأصل والنمط الذي يحدث الانزياح بالنسبة إليه، بحسب ما يحذف من عناصره.

ويعلل محمد الجرجاني سبب قوة التشبيه المعدول به عن الأصل بحذف بعض عناصره فيقول: "أقوى مراتب التشبيه، حذف أداته ووجه شبهه معا، لأن ذكر الأداة يدل على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه ... فحذفها يوهم عدم تلك المزية، وذكر وجه الشبه يدل على انتفاء وجه آخر له، فحذفه يوهم عموم التشبيه في جميع

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص173.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص332، 333.

(4) القزويني، الإيضاح، ص227.

صفات المشبه به"[1]، فالانزياح المتمثل في حذف الأداة ووجه الشبه يخرج التشبيه من التقريرية والمباشرة إلى نوع من المبالغة والتخييل في تقريب طرفي التشبيه.

ثم إن البلاغيين ربطوا بين الإغراب في التشبيه وبين حسنه وتأثيره الجمالي، فـ "التشبيه الذي يقال إنه مخترع... أشد تحريكا للنفوس لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال"[2]. وهذا تعليل موفق للعلاقة بين انزياح التشبيه ممثلا في غرابته وبعده عن المألوف وتأثيره الجمالي على المتلقي.

وذهبوا إلى أن "المتشابهين متى كانت المباعدة بينهما أتم كان التشبيه أحسن"[3].

وتماشيا مع هذا المبدإ تحدثوا عن فنية بعض صور التشبيه المخترعة، كالتشبيه المقلوب في قول محمد بن وهيب:

وبدا الصباح كأن غرته ... وجه الخليفة حين يمتدح

فهذا الشاعر: "جعل وجه الخليفة كأنه أعرف، وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح"[4].

ووجه الانزياح في هذا النوع من التشبيه أن الأصل فيه يجعل فرعا والفرع أصلا؛ إذ "العادة جارية والأساليب مطردة في تشبيه الأدنى بالأعلى... وقد يقصد البليغ ... على جهة التخييل أن يوهم في الشيء القاصر عن نظيره، أنه زائد عليه، وعند هذا ينعكس الأمر فيجعل الأصل فرعا وشبيه الزائد بالناقص، ويجعل الفرع لأجل المبالغة أعلى شأنا من الأصل، فيرفعه إلى رتبة الأصل"[5].

---

(1) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، ص200.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص96.

(3) الرّازي، نهاية الإيجاز، ص125.

(4) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص194.

(5) العلوي، الطّراز، ج1، ص179.

ويمكن عد ما في هذا النوع من التشبيه عدولا مضاعفا، لم يكتف فيه الشاعر بالتشبيه المعتاد، لأنه افتقد من كثرة ما تدوول طاقته الإيحائية، وقوته التعبيرية، فلجأ الشاعر إلى تحويره فجاء بصورة غريبة جعل فيها وجه الممدوح أكثر إشعاعا وتألقا من غرة الصباح، وهنا مكمن الطرافة فيه.

أما الاستعارة فقد اعتبرها البلاغيون انزياحا منطلقه التشبيه، وقرروا أن قيمتها الفنية تتناسب مع مدى انزياحها عن مبدإ المشابهة ذاته، يقول عبد القاهر: "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلِّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع"[1].

وقد عزا البلاغيون القيمة الجمالية للاستعارة، إلى قدرتها على التصوير والتخييل، فإذا قال القائل رأيت أسدا، وهو يعني رجلا شجاعا ... فقد استعار اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنه أفاد بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل له، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعه منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدته"[2].

فجمال الاستعارة هو في هذا الواقع الجديد الذي تخلقه، وفي هذا الإيحاء المتولد عن تردد السامع بين دلالتين؛ دلالة حرفية غير مقصودة ولكنها مدعاة تمنعها القرائن، ولا يمكن أن تتحقق إلا في الخيال، ودلالة أخرى محتجبة يطلب من المتلقي استنتاجها بناء على تلك القرائن.

ومزية الاستعارة وفضلها، ينبعان - بحسب البلاغيين - من قدرتها الخاصة على التصوير والتخييل ونقل المشاعر والإيحاءات، "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخُرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[3]. وهذا

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص336.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص33.

هو التخييل عينه الذي يجمع النقاد القدماء والمحدثون على طبيعته الفنية وخاصيته الأدبية.

وعلى الرغم مما شاب موقف بعض النقاد والبلاغيين العرب إزاء التخييل فإن تيارا قويا آمن بقيمته الفنية وأسراره الجمالية كعبد القاهر الجرجاني الذي بدا مناصرا للتخييل مدافعا عنه بقوله: "... الصنعة إنما يُمد باعها ويُنشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم، والوصف، والبث، والفخر، والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض ... وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يُبدع ويزيد، ويُبدئ في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مُضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي ... هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله"[1]. وهذا احتفاء واضح بالتخييل وكونه طريقا للإبداع، ومسلكا أثرى وأحمد في الشعر والأدب، ما دام ينأى عن ثبات الحقيقة إلى حركية الخيال، ومن ضيق الوجود المحدود إلى سعة الإيحاء الممدود.

ومع أن البلاغيين العرب لم يترددوا في رفض الغموض الذي يطلب لذاته على حساب تحقق الدلالة والمعنى[2]، فإن لهم إشارات واعترافات بالقيمة الفنية للغموض أو "لطف المعنى" بتعبيرهم، يقول حازم القرطاجني: "إن المعاني منها ما يقصد أن تكون في غاية من البيان ... ومنها ما يقصد أن تكون في غاية من الإغماض، ومنها ما يقصد أن يقع فيه بعض غموض، ومنها ما يقصد أن يُبان من جهة وأن يُغمض من جهة[3]، فالغموض في هذه الحالة ليس عجزا غير مقصود، بل هو أمر مقصود ومحسوب، ولعل أول تأثيراته على المتلقي أن يستفزه وينبهه

---

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص236، 237.

(2) عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعرة، ص404.

(3) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص177.

ويحفزه للتأويل والمشاركة، أو يستدعي لديه خيالات يتسع معها تأويله، وتمتد آفاقه، وهذه المعاناة من قبل المتلقي هي من دواعي الالتذاذ عنده، إن لم تكن هي الالتذاذ عينه.

وقد نبه عبد القاهر إلى شيء من هذا حين تحدث عن أن الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة، لا بد من أن يحوج السامع إلى الفكر، ويحرك من حرصه على طلبه بمنع جانبه وببعض الإدلال عليه، وإعطائه الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد[1].

وهكذا فإن البلاغيين وهم يتناولون مختلف المسائل والمباحث المتعلقة بالأسلوب قد وضعوا أيديهم على ظواهر فنية في غاية الأهمية تتصل بالمفارقة والتباين، وتتجلى أسلوبيا في أنماط العدول وتقنيات الانزياح المتعدّدة.

جمالية التناسب: التّناسب من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير الجمال وتعليله، وقد كان الانسجام هو السّمة التي اتخذت مرادفا للجمال، وعبّرت عن معيار الإعجاب بأعمال الفنّ الجذّابة[2]؛ فمنذ عصر اليونان اعتقد الفيثاغوريون «أنّ الجمال هو انسجام في الكون»[3]، وكان أرسطو يرى «أن النظام والتّناسق والتحدّد هي الخصائص الجوهريّة التي يتألف منها الجمال»[4].

يقول "جيروم ستولينتز": «كان الفنّ يقدّر على أساس التّناسب في النحت والعمارة، والوحدة في الموسيقى... وهكذا وضعت في تاريخ العمارة قوانين للتناسب، تحدّد بدقّة رياضية النّسب الصحيحة بين مختلف الأجزاء في تشريح الجسم البشري... ولا بد أن تتجسّد هذه السّمات في الشكل المنحوت لكي يكون جميلا»[5].

---

(1) ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص122.

(2) محسن محمد عطية: غاية الفن، ص10.

(3) نايف بلوز، علم الجمال، ص33.

(4) عز الدين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النقد العربي، ص99.

(5) ستولينتز، النقد الفنّي، ص604.

ويتحدّث "ستولينتز" عن الحيوية التي يُكسبها الإيقاع العمل الفنّي من حيث هو «نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكّد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبيّ إلى التأكيد، وإذ نرى التّأكيدات المتكرّرة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللّوحة، فإن العمل يصبح ديناميا»[1].

إن الإيقاع - وإن كان في أصله ألصق بالموسيقى بوصفها فنّا زمانيّا - غاية تطمح إليها سائر الفنون، وتسعى إلى أن تقبس منها، ولعل هذا ما جعل "مالتر بيتر" يلاحظ أن الفنون على اختلافها تصبو إلى مكانة الموسيقى[2].

على أن التّناسب لا يقتصر على التّشابه بين العناصر، ما دام المعيار الذي يدخل في ذلك هو وجود علاقة منتظمة بينها قد تعتمد على التّقابل أو التّناظر أو الاختلاف، بل إن التوازن بين عناصر العمل الفنّي يتحقّق في معظم الأحيان بالتّقابل، أي بوضع عناصر غير متشابهة كلّ مقابل الآخر، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة[3].

والتناسب مبدأ عام تقوم عليه أنواع الفن عامة، ولكنه يتبدى في كل نوع من الفن بمظهر خاص؛ فـ "تناسب اللوحة يظهر في تناغم الألوان المتباينة، وتناسب اللحن ينطوي على تناغم بين أصوات، أما في الشعر فالتناسب بين كلمات"[4].

وهكذا فإن مبدأ التّناسب لم يكد يغيب عن مختلف النّظريات والاتّجاهات التي تصدت لتفسير كنه الجمال.

وقد أدرك البلاغيون قيمة التناسب وأثره الجمالي، فحفلت مؤلفاتهم بما يدور في فلكه من المصطلحات والمباحث، ومن المصطلحات البلاغية ذات الصلة بالتناسب: الائتلاف والاتساق، والالتئام، والتجانس، والتشابه، والتعادل، والتنسيق، والتوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة،

---

(1) المرجع نفسه، ص100. وينظر: محسن محمد عطية، غاية الفن، ص31.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربيّ، ص101.

(3) ستولينتز: النقد الفنّي، ص352.

(4) عصفور، مفهوم الشعر، ص213.

والمماثلة، إضافة إلى مصطلح التناسب نفسه[1].

ولا نعدم في تعريفات البلاغة ما يشير إلى فكرة التناسب بمفهومه العام، فقد عرف الخطابي البلاغة بأنها: "وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[2].

وجاء في كتاب البيان والتبيين للجاحظ: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[3]، فهو يشير إلى التناسب بين بنية الكلام ومقامه.

وقد غدا التناسب بين الكلام والمقام معيارا جماليا ثابتا لدى البلاغيين المتأخرين، حين ربطوا حسن الكلام وقبحه بمدى انطباقه على مقتضى الحال، فقال السكاكي: "إن مدار حسن الكلام وقبحه على انطباق تركيبه على مقتضى الحال وعلى لا انطباقه"[4] .

وقد كان مبدأ المطابقة هذا هو الأساس الذي قامت عليه كثير من المباحث البلاغية، لا سيّما في مجال علم المعاني، الذي يهتم بضبط التناسب الدقيق بين شكل التركيب وفحواه من جهة، وما يتطلبه المقام والغرض من جهة أخرى، ذلك أن مقامات الكلام متفاوتة؛ "فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين

(1) ينظر: مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص686 وما بعدها.

(2) الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص29.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، 92/1.

(4) السكاكي، مفتاح العلوم، ص84. وقد ارتبط مفهوم الفصاحة أيضا بتناسب الألفاظ، وهذا التناسب يتضمن تناسب أصوات اللفظة الواحدة، بحيث تكون مخارج هذه الأصوات وسطا بين التماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى. وتناسب اللفظة مع المستعمل في العرف اللغوي والاجتماعي، بأن تكون وسطا بين الحوشي المستكره، والشائع المبتذل.

مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في ذلك يباين مقام الهزل"[1].

وبالنظر إلى هذا التعدد في مقامات الكلام فإنه من غير الممكن الحكم على الكلام بالبلاغة والجمال أو بخلافهما دون مراعاة سياقه بمختلف أبعاده، ويلخص حازم القرطاجني (ت684) هذه الفكرة بقوله: "أكثر ما يستحسن ويستقبح في علم البلاغة له اعتبارات شتى بحسب المواضع؛ فقد يحسن في موضع ما يقبح في موضع، ويقبح في موضع ما يحسن في موضع"[2]، فهذا النص صريح في تعليق الحكم الجمالي بالسياق.

وكانت نظرة الباحثين في إعجاز القرآن قائمة على الإيمان بالتناسب التام للنص القرآني، سواء في ذلك تناسب أجزائه في ذاتها، وتناسب تراكيبه مع المقامات الواردة فيها، وبذلك تناولوا القرآن الكريم نصا متجانسا تلتحم فيه الأجزاء وتترابط عناصرها، لتؤدي وظيفة عامة تتسق والمقام الواردة فيه، وقد نقل السيوطي (ت911) عن الإمام الرازي قوله وهو يتحدث عن سورة البقرة: "ومن تفكر في لطائف هذه السورة وفي بدائع ترتيبها، علم أن القرآن الكريم كما أنه معجز بحسب فصاحة ألفاظه وشرف معانيه، فهو معجز أيضا بسبب ترتيبه ونظم آياته"[3].

ويتصل بالتناسب الداخلي للقرآن ما سماه البلاغيون الجامع بين الأشياء، حيث إن الألفاظ والمعاني التي ترد في النص - وانطلاقا من مبدإ التناسب - لا بد أن يكون بينها رابط ما يؤلف بينها، ويحقق انسجامها ويعلل به ورودها مقترنة، وقد أشار السكّاكي إلى هذا المبدإ عند حديثه عن مناسبة الجمع بين بعض الألفاظ دون بعض، بالنظر إلى كونها تنتمي إلى حقل واحد يعرف من خلال الخلفيات الاجتماعية والثقافية للمخاطب، فقال: "ولصاحب علم المعاني فضل احتياج في هذا الفن إلى هذا التنبه لأنواع هذا الجامع، والتيقظ لها ... فمن أسباب تجمع بين

---

(1) نفسه، ص168.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص88.

(3) السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ج1، ص56.

صومعة وقنديل وقرآن، ومن أسباب تجمع بين دسكرة وإبريق وخلان"[1].

وانطلاقا من هذه النظرة قامت نظرية النظم على فكرة التناسب؛ التناسب بين جزئيات النص داخليا، والتناسب بين بنية النص وبين المقام العام، فالنوع الأول من التناسب، تشترك فيه البلاغة بوصفها - فنا قوليا - مع بقية الفنون الجميلة الأخرى، كالرسم والنحت والتصوير والنقش، ووجه التشابه بين البلاغة وبين بقية الفنون الأخرى كما يراه عبد القاهر هو التماسك والتناسق وخدمة كل جزئية للإطار العام[2]، يقول الجرجاني في ذلك: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش؛ فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، وفي مقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه... كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه"[3].

هذه القدرة على تحقيق هذا التناسب بين الأجزاء المتباينة للصورة هي ميدان التفاوت بين أصحاب الفنون القولية وغيرها بحسب قول عبد القاهر: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب"[4].

ومن النتائج التي تمخض عنها منهج عبد القاهر المعتمد على مبدإ المناسبة في ضوء السياق، رفضه الحكم على المفردات خارج سياقها الواردة فيه، بقوله: "فإنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[5]، ويؤكد الجرجاني هذه الفكرة في آخر كتابه أيضا بقوله: "فإنا نرى

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص157.

(2) ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص103.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

(4) المرجع نفسه، ص127.

(5) المرجع نفسه، ص79.

اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير"[1].

فالمعتبر في ذلك بحسب الجرجاني، هو مدى تناسب الكلمة مع التركيب والسياق عموما، أما حروف الكلمة في ذاتها فليست هي ما يحدد فصاحتها وحسنها، ذلك أنه "لو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في حد ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدا، أو لا تحسن أبدا"[2].

وعلى الرغم من إعراض عبد القاهر عن تناسب أصوات اللفظة ورده أن يكون له مدخل في جمالها وفصاحتها، فإنه لفت النظر إلى ما هو أشمل من ذلك حين ركز على مناسبة اللفظة بتمامها ومعناها للسياق الواردة فيه.

ولكن هذا التناسب - كما يصوره القرطاجني - يبدأ من أصغر وحدة نصية (الحرف) ويمتد إلى تناسب فقرات النص، وقد سمى حازم ذلك حسن التأليف وتلاؤمه، وهذا التلاؤم عنده على وجوه "منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها ... ومنها ألا تتفاوت الكلمة المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال، والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم، أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"[3].

وهكذا فإن النص الأدبي يحكم له أو عليه بناء على ما يكون عليه من تناسب بين أجزائه، ولحمة بين عناصره، ويؤيد هذا الأمر ما جاء في كتاب الموشح للمرزباني من أن عمر بن لَجَأ قال لابن عم له: أنا أشعر منك، قال له: وكيف؟ قال:

---

(1) المرجع نفسه، ص305.

(2) المرجع نفسه، ص81.

(3) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص222.

إني أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه"[1]، يقصد أن أبياته ليس بينها من التلاؤم والمناسبة ما بين أبياته.

وقد عرض الجاحظ لهذا عندما شرح بيت أبي البيداء الرياحي:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل

فقال: "أما قوله "كبعر الكبش"، فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور، وكذلك حروف الكلم وأجزاء الشعر من البيت، تراها متفقة لمسا، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة متوالية، سلسة النظام خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[2].

ومن قبيل التناسب ما سماه البلاغيون حسن التخلص أو حسن الخروج، وهو أن ينتقل الشاعر من غرض إلى غرض بسلاسة لا تشعر السامع بشساعة البون بين الغرضين، وقد ذكر ثعلب أن آية الحسن في ذلك، أن يستغني الشاعر فيه عن استعمال العبارات التي تشعر بهذا الانتقال من قبيل (دع ذا) و(عد عن ذا) و(اذكر ذا)، بل يكون انتقاله "من صدر إلى عجز لا يتعداه إلى سواه، ولا يقرنه بغيره"[3].

ومن أبرز صور التناسب عند البلاغيين ما عالجوه ضمن باب البديع من المحسنات التي يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التماثل أو التخالف بين الوحدات. فهم انطلقوا من مبدإ أن الأنواع البديعية إنما يؤتى بها لتحقيق فنية النص وجماله، فسموها محسنات، وهذه المحسنات عندهم ذات غاية فنية وحاجة جمالية تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: "وجه حسن جميع المحسنات اللفظية هو وجه حسن الشعر، وهو التناسب؛ فإن الجنس ميال إلى الجنس، والطبع

---

(1) المرزباني، الموشح، ص404.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص50.

(3) أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، ص31.

ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتنافرات، فإن التناسب من الاعتدال، والنفس الكاملة مفطورة على محبته"[1].

إن كثيرا من أنواع البديع يرتبط بالتكرار، ولكنه تكرار متناسب، وهذا هو المنطق الذي عالج به البلاغيون التكرار، ولئن اتسمت مواقف بعض منهم بالتردد إزاء التكرار وفنيته، فإن أكثرهم يعترفون بما لهذا النوع من فضل، والدليل على ذلك إدراجهم له ولبعض ظواهره ضمن ألوان البديع، وهم متفقون على القيمة الفنية لأشكاله من إرصاد، وتوشيح، ورد للأعجاز على الصدور؛ ذلك أن هذه الأنواع من وسائل تحقيق التناسب والانسجام بين مكونات النص، فـ "خير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ومعانيه وألفاظه ... فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة"[2].

ويشير القرطاجني إلى أن التناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضا، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: "فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسَنَيْن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد"[3].

لقد كان الوزن الشعري أهم مظاهر الإيقاع التي اهتم بها القدماء، لِمَا لمسوا فيها من بعد إيقاعي واضح وصريح، يتجلى في التناسب الزمني بين الحركة والسكون، وفي تكرار التفعيلات أفقيا وعموديا، ولذلك "مثلت فكرة التناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي، بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي

---

(1) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، ص305.

(2) العسكري، الصناعتين، ص425.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص45.

على تمايز المواد التي يتشكل منها الإيقاعان"[1]،

وقد ربط القرطاجني بين فنية الشعر وتناسبه فذهب إلى أن "حسن الشعر يرجع إلى إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحدُ الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع"[2]، فالتناسب الذي يحققه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصوامت والصوائت فيه أفقيا، تؤكده القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة صوتية تتكرر في جميع الأبيات، وحين تحدث حازم القرطاجني عن أوزان الشعر جعل أفضلها أكثرها توفرا على التناسب بين أجزائه.

إن ظواهر التناسب لا ترتبط بالرتابة فحسب، بل تكون في بعض السياقات مدعاة للمفاجأة أيضا، ومن أمثلة هذا الأمر، أسلوب الجناس، فقد عول البلاغيون في تحليله وإبراز قيمته الفنية على الجوانب النفسية عند المتلقي، والطريقة الخاصة في الإبلاغ، والمفاجأة التي يتكشف بها الجناس عن معنى لم يكن ينتظره، يقول عبد القاهر الجرجاني: "... النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة وهي حسن الإفادة، مع أن صورته صورة التكرير والإعادة... كقوله:

ما مات من كرم الزمان فإنه   يحيا لدى يحيى بن عبد الله[3]

ولكن البلاغيين كانوا على وعي بأن أنواع البديع التي يحصل بها التناسب لا يمكن أن يتحقق بها وحدها الأثر الجمالي، بل ينبغي أن تكون على قلة حتى يحدث التنوع، واستنادا إلى هذا المبدأ يمكن توجيه ما ذهب إليه ابن الأثير من أن "هذه الأصناف من التصريع والترصيع والتجنيس وغيرها إنما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت

(1) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص177.

(2) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص98، 99.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص12.

وكثرت فإنها لا تكون مرضية"[1].

فهذه الأنواع كلها مبنية على التشاكل والتماثل، فإذا كثرت افتقد العمل إلى مبدإ التنوع، كما أن ميزتها وتأثيرها لا تحققهما إلا إذا كانت متفردة داخل العمل، فإذا تواترت ذهبت ميزتها وأثرها اللذان يكونان لها قليلة أو متفردة.

وخلاصة الأمر أن البلاغيين عالجوا عامة المباحث البلاغية من منطلق جمالي محدد، ورؤية فنية واضحة، وأنهم في بحثهم لمسائل البلاغة المختلفة ركزوا على جانبين بارزين هما جانب التباين وجانب التناسب، وهما أهم المبادئ التي يقوم عليها الفن الجميل.

الفصل الثالث

جدلية البنية والدلالة في النقد العربي

(من خلال مسألة اللفظ والمعنى)

تعدّ مسألة اللفظ والمعنى معالجة مبكرة لقضايا العلاقة بين البنية والدلالة من المنظور النقدي، وقد كانت مقولة الجاحظ الشهيرة في تفضيل اللفظ على المعنى بداية للجدل حول هذه القضية التي تعد من أبرز القضايا التي شغلت النقاد والبلاغيين، حتى تصور بعض الدارسين النقد العربي كله شرحا وتوسيعا لعبارة الجاحظ[1].

ويبدو أن عدم فهم مقصود الجاحظ من عبارته، وعدم تحديد مصطلحي اللفظ والمعنى كثيرا ما أسهم في إذكاء الجدل، وتوسيع شقة الخلاف بين النقاد، فقد التبس اللفظ بوصفه بنية صوتية للكلمات باللفظ الذي يتماهى مع التراكيب الفنية التي يتخيرها الأديب أو الشاعر للتعبير عما يريد من صور ومشاعر، كما التبس المعنى بوصفه فكرة عامة بالمعنى الجزئي الذي يلتبس ببنية التراكيب الأدبية.

ولا شك أن الجاحظ حين ألقى عبارته لم يكن يهدف إلى المفاصلة بين الصوت والدلالة (المعنى واللفظ)، بل بين مستويين من المعنى في شكلين متمايزين من أشكال التعبير؛ فمصطلح المعنى في تلك العبارة لا يعني به الجاحظ سوى الفكرة المبتذلة (المطروحة في الطريق)، وهي تلك التي يتمخض عنها التعبير التقريري الذي تستخدم فيه الوحدات والعبارات استخداما إشاريا غايته النقل أو

---

(1) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص39.

التوصيل المجرد للمعنى، كما أن مصطلح اللفظ الذي يشيد به الجاحظ جاعلا الشأن فيه والشعر به لا يقصد به اللفظ مجردا عن المعنى، بل التعبير الفني الذي يتخير الشاعر ألفاظه ويجيد سبكها فتتفاعل دلالاتها مجسدة مستوى فنيا من المعنى لا يتسم بالعمومية والابتذال، بل بالتصويرية والتفرد(1).

ومن الشواهد على تناول بعض النقاد والبلاغيين مصطلح المعنى دالا على الفكرة العامة التي يراد التعبير عنها ذهابهم إلى أن المعاني نوعان: مبتدع ومتّبع؛ فالمبتدع يبدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، والمتّبع هو الذي يحتذي فيه على مثال سابق، ومنهج مطروق(2).

وبناء على هذه النظرة فإن تفاوت أصحاب الفن القولي يكمن في مدى سبقهم إلى المعاني المستحدثة المبتدعة التي لم يسبقوا إليها من غيرهم، كما أن الإبداع وفق هذه الرؤية هو رفع للحُجُب عن المعاني، وعن العلاقات الخفية الموجودة بين الأشياء، ومنزلة المبدع مرهونة بما يبتكره من معان لم يسبق إليها، وبما يضيفه إلى الموجود منها من لطائف لم يفطن لها غيره(3).

ومن هنا كان على المبدع أن يتحاشى ما أثبته السابقون، أو يتصرف فيما سبق إليه تصرفا يكسبه شرعية نسبته إلى نفسه، أو إيراده في عبارته، يقول ابن الأثير: "والذي عندي أنه لا بد من مخالفة المتأخر المتقدم، إما بأن يأخذ المعنى فيزيده معنى آخر، أو يوجز في لفظه، أو يكسوه عبارة أحسن من عبارته"(4).

وقد ترتب على هذا التصور إحساس من النقاد بتناقص المادة التي يتعامل معها المبدعون، وبمحدودية الاختيار عند متأخريهم خاصة، بعد أن تناهب المتقدمون مادة الإبداع، ولم يغادروا منها إلا ما ندر، وهذا الإحساس يصوره بلاغي متأخر هو

---

(1) ينظر حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص81.

(2) العسكري: كتاب الصناعتين، ص84، وابن الأثير: المثل السائر، 299/1 - 335.

(3) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص28.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، 319/2.

حازم القرطاجني حين تحدث عن "ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير" فقال: "... وما كان بهذه الصفة فهو متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرت العصور وتعارت ذلك الموصوف الألسنة فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه، إلا وهو من ضيق المجال، وبعد الغور بحيث لا يوجد التهدي إلى مثله، والتنبه إلى مظنة وجدانه في كل فكر"[1].

وهكذا نشأ في ضوء هذا التصور جدل وسجال طويل بين النقاد والبلاغيين حول ما عرف بقضية اللفظ والمعنى، أو ما سميناه جدل البنية والدلالة، أيهما مجال للإبداع والتفاضل، وأحق بالمزية والفضل؟ وقد برز إزاء هذه القضية منظوران مختلفان، منظور البنية، ومنظور الدلالة.

منظور البنية:

يقوم منظور البنية على مسلمة فحواها أن المعاني ليست هي مجال التفاضل بين المبدعين، لأنهم في المعرفة بها سواء، بل هي قاسم مشترك بين عامة الناس، وإنما التفاضل في البنية الصوتية، ومدى التوفيق في اختيارها، فـ "ليس الشأن في إيراد المعاني [لأن] المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، و[إنما] هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف"[2].

وحجة العسكري في هذا أن المعنى بحسبه أن يكون صوابا، أما اللفظ فلا ينحصر في مستويي الصواب والخطإ، وإنما يتدرج في الحسن بقدر ما يتحقق فيه من صفات الحسن والجمال، فـ "ليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت ..."[3].

---

(1) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص194.

(2) العسكري، كتاب الصناعتين، ص72.

(3) المرجع نفسه، ص72.

وبذلك ينحو العسكري منحى الجاحظ الذي ألح على اللفظ وهوّن من شأن المعنى، وذكر شروطا للفظ منها "كثرة الماء وجودة السبك".

ويحاول شكري عياد التوقف عند هاتين الصفتين فيقول: "يبدو أن المائية وحسن السبك صفتان مختلفتان، وقد تكونان متناقضتين، فأما المائية فتفيد ضد الجفاف (التحديد)، كما تفيد الجريان (الحركة)، وسرعة التمثيل في الجسم، والسيولة والشفافية، بحيث تأخذ شكل الإناء الذي توضع فيه ولونه (إذا كان شفافا)، وأما حسن السبك فيعطي معنى التشكيل، والأرجح أنه مستعار من صنعة الصائغ"[1].

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن من خصائص الماء السيولة والسهولة والطواعية والشفافية والعذوبة والحركة والإنبات، وبهذا يمكن أن يكون مصطلح "كثرة الماء" تعبيرا عن خاصية الإيحاء، إذ أن ما يمتاز به الماء من تغير وشفافية وحركة يتوافق مع مبدإ الإيحاء ومقتضياته، أما "حسن السبك" فهو أقرب إلى مبدإ التناسب الذي يعد أحد ركائز البلاغة والنقد العربيين.

ولا يبعد ابن خلدون عن المنظور البنوي عندما تناول القضية في مقدمته فقال: "اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي الأصل، فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ، بحفظ أمثالها من كلام العرب، ليكثر استعماله وجريه على لسانه، حتى تستقر له الملكة في لسان مضر، ويتخلص من العجمة التي ربي عليها في جيله ... فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا يحتاج إلى صناعة، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة، وهو بمثابة القوالب للمعاني"[2].

وهكذا فإن خلاصة رأي أصحاب منظور البنية أن اقتدار المبدع لا يظهر في المعاني التي يهدف إليها، ولكن في البنية أوالصورة التي تخرج عليها هذه المعاني،

(1) ينظر عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص461، 462.

(2) ابن خلدون: المقدمة، ص577.

وفي هذه الصورة تتركز خصائص الصنعة، ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر، وقدرته على تحقيقها"[1].

منظور الدلالة:

أما أصحاب منظور الدلالة فهم يرون أن اللفظ وسيلة والمعنى غاية، ومن هنا كان الاهتمام بالمعاني التي هي غايات أوجب، والاهتمام بالدلالة يأخذ عندهم أشكالا شتى؛ فتارة تكون القدرة على تصوير الدلالات والإبانة عما في النفس مكمن المزية، إذ "اللفظ وسيلة للإبانة عن المعاني والأغراض القائمة في النفوس التي لا يمكن التوصل إليها بأنفسها، وهي محتاجة إلى ما يعبر عنها، فما كان أقرب في تصويرها وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقا في الإيضاح عن الطلب، وأعجب في وضعه كان أولى وأحق بأن يكون شريفا"[2]، ومعنى هذا أن اللفظ لا يستمد شرفه ومزيته إلا من قدرته على الكشف عن خبيء الدلالات، والإبانة عن المراد.

وقد يأخذ الاحتفاء بالدلالة شكلا يقدم فيه الشاعر أو الكاتب بقدر ما يوفق إلى الاختراع والتفطن إلى دلالات ومعان لم يفطن لها غيره "فإذا تأملنا الحال في تقديمهم الشاعر في فن من الفنون وجدناهم قد فعلوا ذلك على معنى أنه قد خرج في معاني ذلك الفن ما لم يخرجه غيره، واتسع لما لم يتسع له من سواه، فإذا قالوا: هو أنسب الناس فالمعنى أنه قد فطن في معاني الغزل وما يدل على شدة الوجد وفرط الحب والهيمان لما لم يفطن له غيره، وكذلك إذا قالوا: أمدح وأهجى..."[3].

ومن دلائل أحقية المعنى بالفضل وفق هذا المنظور أن الكلام لا يعارض من جهة اللفظ والصوت، ولكن من جهة المعنى والدلالة، وإذا تساوت أصول المعاني

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص181.

(2) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص101.

(3) عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، ص142.

بين الشاعرين فاق أحدهما غيره بما عسى أن يزيد على هذه الأصول من زيادات يحدثها فيحوز بها قصب السبق[1].

وقد عمق عبد الجرجاني هذه الرؤية وأسهب في التفريق بين العبارات التي يوهم ظاهرها التماثل الدلالي من مثل "زيد كالأسد" و"كأن زيدا الأسد".

ومما ينبغي ذكره هنا أن عبد القاهر الجرجاني لم يقصد - وهو يذكر الفروق المعنوية الدقيقة بين العبارات المتماثلة - أن إحدى هذه العبارات أكثر أدبية أو شاعرية من غيرها ولكنه قصد أن التوفيق إنما يحالف الشاعر أو الناثر بقدر تمكنه من اختيار العبارة أو التركيب المناسبين للمقام، فالرؤية الجمالية عند عبد القاهر الجرجاني تعتمد على مراعاة التناسب التام بين الموقف أو المقام بشكل عام والبنية النحوية المنتقاة لذلك، من منطلق عدم التساوي المطلق بين البنى المختلفة في أداء الدلالات الخاصة.

وبالنظر إلى أن الشعراء - وفق هذه الرؤية - يبدعون في المقاصد والدلالات لا في الألفاظ والأصوات فإن توحدهم على غرض أو معنى عام واحد مما يعين على المفاضلة بينهم؛ لأن المقارنة في هذه الحالة أسهل، ومواضع التفاوت أوضح، وهذا ما ذهب إليه ابن الأثير في قوله: "واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد يشتمل على عدة معان كتوارد البحتري والمتنبي على وصف الأسد، وهذا أبين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد يصوغه هذا في بيت من الشعر وفي بيتين"[2].

وساطة بين المنظورين:

وبرغم ما يبدو من تعارض واختلاف بين أصحاب المنظورين (منظور البنية ومنظور الدلالة)، فإن الاختلاف بينهما ليس واسعا إلى الحد الذي يتصوره بعض

---

(1) دلائل الإعجاز، ص217.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، 350/2.

النقاد والدارسين، وإنما هو اختلاف في المنظور من جهة، واختلاف في الاصطلاح من جهة أخرى، فهذا الاختلاف في الاصطلاح هو الذي أدى إلى أن يساء فهم عبارة الجاحظ الشهيرة التي يحتفي فيها باللفظ، فهي توهم لمن يأخذ بمعناها الظاهري أن الجاحظ يهتم باللفظ على حساب المعنى، وليس الأمر كذلك، فعبارته تعني أن الأفكار والمعلومات يسهل الحصول عليها من مصادرها ... وإذن فأمر المعاني سهل على الأديب أن يقرأ أو يتعلم أو يشاهد وإنما المشكلة في التعبير عن هذه المعاني في صياغتها، وعبارة الجاحظ [إنما الشأن للألفاظ] لا يقصد بها اللفظة مفردة وإنما الصياغة المؤلفة من الألفاظ[1].

وهذا التأويل الأخير لمعنى مصطلح اللفظ يحيلنا إلى أمر من الأهمية بمكان، وهو تعدد دلالات اللفظ ودلالات المعنى، وقد ذهب مصطفى ناصف إلى أن من استعمالات المعنى في الكتابات العربية القديمة:

- الغرض الذي يقصد إليه المتكلم.
- الفكرة النثرية العامة في شرح القصيدة أو نثرها.
- الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة، والتصورات الغريبة والأشياء النادرة.

أما كلمة اللفظ فهي تستعمل في دلالتين اثنتين:

التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات.

والصورة الدقيقة للمعنى، وما تنطوي عليه من تفصيلات تهمل غالبا في التعبير النثري المقابل[2].

ويمكن أن نضيف إلى هذه الفروق الفرق بين أصل المعنى والزيادات التي تحدث في هذا الأصل، وكذا الفرق بين اللفظ بوصفه مفردات، واللفظ باعتباره تركيبا.

ومن هنا وجب أن نأخذ هذه الفروق الاصطلاحية في الحسبان إذا أردنا تجنب الشطط عند تناول آراء القدماء ونظرياتهم في هذا المجال، فالجاحظ وهو يقلل من

---

(1) ينظر: مصطفى الصاوي الجويني، البديع لغة الموسيقى والزخرف، ص14.

(2) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص38.

شأن المعنى في سياق تعقيبه على قول الشاعر:

لا تحسب الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أشد من ذاك على كل حال

إنما قصد بالمعنى الفكرة العامة التي تضمنها البيتان، وهي فكرة صائبة ولكنها لم تصغ صياغة تشهد بشعرية البيتين وبراعة قائلهما، فهما لم يزيدا على العبارة النثرية الساذجة إلا بالوزن والقافية.

وحينما تحدث عبد القاهر عن المعاني وجعلها مناط البلاغة والبراعة والبيان لم يكن فيما ذهب إليه مناقضا للجاحظ كما يبدو لبعض الدارسين، لأن حديثه لم يكن عن أصل المعنى، ولكن عن تلك الزيادات التي تحدث في هذا الأصل، ولم يكن يعني الفكرة العامة أو المعنى العام، وإنما عنى به المعنى الشعري الذي ينبثق من خلال تلك الصور الخاصة التي يقدم وفقها المعنى العام، وما يرافق ذلك من إيحاءات وتضمينات.

وقد أشار الجرجاني إلى هذا وهو يؤول مقولة: "إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ثم يكون أحدهما فصيحا والآخر غير فصيح" بقوله شارحا: "كأنهم قالوا: إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد، ثم يكون لإحداهما بتحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه ما لا يكون للأخرى"[1].

أما كلامه عن اللفظ فإنه قصد به المفردات من حيث هي مفردات معزولة عن التركيب والسياقات المختلفة، فإذا وظفت هذه الألفاظ أوالمفردات ضمن ما يناسبها من التراكيب غدت جزءا من النظم، وتجسيدا للمعنى في ذاته، وإلى هذا ذهب القزويني في شرحه لقول عبد القاهر بأن الفصاحة صفة راجعة إلى المعنى دون اللفظ، حيث قال: "البلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، وهو مراد الشيخ عبد القاهر كما يكرره في دلائل الإعجاز من أن الفصاحة

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص320.

صفة راجعة إلى المعنى... وقد صرح فيما سبق بأنها راجعة إلى المعنى دون اللفظ، فالجمع بينهما بما قدمناه؛ يُحمل كلامه حيث نفى أنها من صفات اللفظ على نفي أنها من صفات المفردات من غير اعتبار للتركيب، وحيث أثبت أنها من صفاته على أنها من صفاته باعتبار إفادته المعنى عند التركيب"[1].

ومما يدل على اتفاق الجاحظ وعبد القاهر في نظرتهما إلى القضية إلحاح عبد القاهر على إيضاح معنى عبارة الجاحظ، وأن قصده بالمعاني هو الأفكار العامة أو أصول المعاني كما يسميها في مواضع أخر، وليس قصده المعنى الفني المتولد عن حسن الصياغة وجودة النظم، "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة تلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضته أجود أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، واعلم أنك لست تنظر في كتاب صنف في شأن البلاغة وكلام جاء عن القدماء إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب، ورأيتهم يتشددون في إنكاره وعيبه والعيب به، وإذا نظرت في كتب الجاحظ وجدته يبلغ في ذلك كل مبلغ، ويتشدد غاية التشدد، وقد انتهى في ذلك إلى أن جعل العلم بالمعنى مشتركا وسوى فيه بين الخاصة والعامة"[2].

فالمعاني تمثل بحسب الجرجاني المادة الخام لعملية الإبداع أو النظم، وهي لا تدل على مهارة الصانع؛ لأن مهارته تبرز فيما يحدثه في هذه الخامة من فنون النحت والتحوير.

---

(1) القزويني، الإيضاح، ص33، 34.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص75.

ويبين الجرجاني في موضع آخر خطأ الذين اعتقدوا أن اللفظ يستحق المزية من حيث هو بنية صوتية مجردة عن النظم فيقول متحدثا عن هؤلاء: "ولما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره، وأبوا أن ينظروا في الأوصاف التي أتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ مثل قولهم: لفظ متمكن غير قلق ولا ناب به موضعه، إلى سائر ما ذكرناه قبل فيعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى، والخاصة التي حدثت فيه، ويعنون الذي عناه الجاحظ حيث قال: وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1].

إن الجرجاني بهذا يؤكد على تلازم البنى اللفظية والأغراض الدلالية وتوحدهما في عملية الإبداع بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهي فكرة نجدها عند غير واحد من القدماء، فالرماني كان يرى أن البلاغة في اللفظ والمعنى جميعا، ولا يتحقق وجودها إلا بتحققهما معا، وتلازمهما تلازما تاما"[2].

والكندي لا يفرق بين المادة والصورة ويرى أن كليهما قد ذاب في صاحبه، وأن الصورة تصبح بذلك تمايزا متواجدا في ذاته؛ بمعنى أن تلاحما وتداخلا وتمازجا قد ضم عنصري المادة والصورة"[3].

وهذا التوجه الذي يركز على اللحمة القائمة بين الصوت والدلالة يبرز في بعض تعريفات البلاغة نفسها، فقد نقل ابن رشيق عن أبي منصور الثعالبي قوله: "البليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني"[4].

---

(1) المرجع نفسه، ص141.

(2) أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني، ص115.

(3) رجاء عيد: القول الشعري، ص52.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة، 128/1.

فإذا خيطت الألفاظ على قدود المعاني، صارت مختصة بها كما يختص الثوب الذي خيط على قد صاحبه به، ويترتب على ذلك أن الأفكار تتنوع تنوع ألسنة البشر وألوانهم وطبائعهم، ويفترض - وفق هذا - أن يوازيها تنوع في الألفاظ المعبرة عنها، حتى لا يشبه كلام كلاما، ولا نص نصا، ولا قصيدة قصيدة.

وهكذا فإن مسألة اللفظ والمعنى تعد معالجة مبكرة لقضايا العلاقة بين البنية والدلالة من المنظور النقدي والإبداعي عند القدماء.

وقد كان الإبداع في تصورهم رفعا للحجب عن المعاني والدلالات وعن العلاقات الخفية الموجودة بين الأشياء، ومنزلة المبدع مرهونة بما يبتكره من معان لم يسبق إليها وبما يضيفه إلى الموجود منها من لطائف لم يفطن لها غيره.

على أن عدم تحديد مصطلحي اللفظ والمعنى في إذكاء الجدل، وتوسيع شقة الخلاف بين النقاد؛ فقد التبس المعنى بعده فكرة عامة بالمعنى الجزئي الذي يلتبس ببنية التراكيب الأدبية، كما التبس اللفظ بوصفه بنية صوتية للكلمات باللفظ الذي يتماهى مع التراكيب الفنية التي يتخيرها الأديب أو الشاعر للتعبير عما يريد من صور ومشاعر...

لقد ذهب أصحاب منظور البنية (أو اللفظ) إلى أن مهارة المبدع لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها، ولكن في الصورة التي تخرج عليها هذه المعاني، وفي هذه الصورة تتركز خصائص الصنعة، ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر، وقدرته على تحقيقها، أما أصحاب منظور الدلالة أوالمعنى فهم يرون أن اللفظ وسيلة والمعنى غاية، ومن هنا كان الاهتمام بالمعاني التي هي غايات أوجب عندهم.

ولكن الاهتمام بالمعنى يأخذ أشكالا شتى؛ فتارة تكون القدرة على تصوير المعنى والإبانة عما في النفس مكمن المزية، وقد يأخذ الاحتفاء بالمعنى شكلا يقدم فيه الشاعر أو الكاتب بقدر ما يوفق إلى الاختراع والتفطن إلى معان لم يفطن لها غيره.

وعلى الرغم مما يبدو من تعارض واختلاف بين أصحاب المنظورين (منظور البنية ومنظور الدلالة)، فإن الاختلاف بينهما ليس واسعا إلى الحد الذي يتصوره بعض الدارسين، وإنما هو اختلاف في المنظور من جهة، واختلاف في الاصطلاح من جهة أخرى.

وحينما تحدث عبد القاهر عن المعاني وجعلها مناط البلاغة والبراعة والبيان لم يكن فيما ذهب إليه مناقضا للجاحظ، لأن حديثه لم يكن عن أصل المعنى، ولكن عن تلك الزيادات التي تحدث في هذا الأصل، ولم يكن يعني الفكرة العامة أو المعنى العام، وإنما عنى به المعنى الشعري الذي ينبثق من خلال تلك الصور الخاصة التي يقدم وفقها المعنى العام، وما يرافق ذلك من إيحاءات وتضمينات.

الفصل الرابع

الأبعاد الجمالية في مباحث الإعجاز ونظرية النظم

أوّلا: البعد الجمالي في مباحث الإعجاز

لا شك أن الصلة بين مسائل النقد الجمالي ومباحث الإعجاز صلة وثيقة؛ ذلك أن العلماء وهم يبحثون عن أسرار الإعجاز وأسبابه إنما كانوا يبحثون عن مكمن المزية وسر الجمال والتفوق الذي بزَّ به النص القرآني سواه من النصوص البشرية فتفرد في جماله وجلاله تفردا تقطعت دونه الأعناق، ورجعت الأبصار والبصائر إلى أصحابها وهي حسيرة .

وأول ما يطالعنا من مظاهر المنحى الجمالي لمباحث الإعجاز هو تلك الألفاظ التي تدل على التأثير والتفضيل الجماليين للنص القرآني من مثل العذوبة والرونق والهشاشة والبهجة[1]

وكذا الرقة والصفاء والحلاوة[2].

فهذه الألفاظ دالة على أن الإعجاز أثر جمالي يجده القارئ أو السامع من نفسه ووجدانه إذا تلقى القرآن.

اختلاف العلماء في وجه الإعجاز:

تعددت وجهات نظر العلماء والباحثين في الإعجاز؛ وقد ذكر الرماني من وجوه الإعجاز سبعة هي: "ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة، والتحدي

(1) الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص25.

(2) العلوي، حقائق الإعجاز من كتاب الطراز، ص143.

للكافة، والصرفة والبلاغة، والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلية، ونقض العادة، وقيامه بكل معجزة"[1].

وهذه الأوجه كلها ليست متنافية أو متناقضة لأن القرآن يجوز أن يكون معجزا بأكثر من وجه.

أما العلوي فيلخص هذه الوجوه بقوله: "... فظهر بما لخصناه من الحصر أن كون القرآن معجزا إما أن يكون للصرفة، أو للنظم، أو لسلامة ألفاظه من التعقيد، أو لخلوه عن التناقض، أو لاجل اشتماله على الإخبار بالعلوم الغيبية، أو لأجل الفصاحة والبلاغة، أو لما يتركب من بعض الوجوه، أو من كلها"[2].

وإذا تأملنا أوجه الإعجاز التي ذكرها العلماء وجدنا أنها تأخذ اتجاهين:

- اتجاه ذو منحى غيبي غير معلل.
- واتجاه ذو منحى تعليلي.

1- **الاتجاه ذو المنحى الغيبي غير المعلل**: ويتضمن هذا الاتجاه القول بالصرفة التي يشرحها الخطابي بأنها "صرف الهمم عن المعارضة، وإن كانت مقدورا عليها وغير معجزة عنها، إلا أن العائق من حيث كان أمرا خارجا عن مجاري العادات، صار كسائر المعجزات"[3]. فمكمن الإعجاز في هذه الحالة ليس في تفوق النص القرآني على غيره من النصوص البشرية بلاغة وفصاحة وبيانا، بل هو في صرف الهمم والعزائم عن معارضة سور القرآن، ولو ترك الناس - برأي القائلين بالصرفة - وهذه المعارضة لأمكنهم أن يأتوا بمثله، ولكنهم منعوا من المعارضة بدءا، وإن كانت في أصلها ممكنة، ويقيس الخطابي ذلك بأي حركة آلية للجسم، كحركة اليد أو الرجل، فـ" لو كان الله عز وجل بعث نبيا في زمان النبوات، وجعل معجزته في تحريك يده أو مد رجله في وقت قعوده بين ظهراني قومه، ثم قيل له: ما آيتك؟ فقال: آيتي أن أحرك يدي أو أمد رجلي، ولا يمكن أحدا منكم أن يفعل

(1) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص75.

(2) العلوي، حقائق الإعجاز، ص136.

(3) الخطابي، إعجاز القرآن، ص22.

مثل فعلي، والقوم أصحاء الأبدان لا آفة بشيء من جوارحهم، فحرك يده، أو مد رجله، فراموا أن يفعلوا مثل فعله فلم يقدروا عليه، كان ذلك آية دالة على صدقه"[1].

وفي هذه الحالة يكون الإتيان بمثل سور القرآن أمرا ممكنا بل ومعتادا، ولكن سكوت العرب مع فصاحتهم من أبهر المعجزات، وأظهر البينات على عجزهم عن الإتيان بمثل سورة منه[2].

ويرى بعض الباحثين أن القول بالصرفة علة للإعجاز يجعل أدبية القرآن أمرا تعليميا مدركا، وفي مكنة الممارسات الإنشائية في حقل الإبداع أن تضارعه فنيا[3].

وهكذا فإن القول بالصرفة يجعل علة الإعجاز غيبية غير مدركة.

ولكن القول بالصرفة لقي معارضة شديدة من قبل أكثر العلماء الذين تكلموا في الإعجاز؛ وردوه على أصحابه الذين يتحصل من مذهبهم أن لا فرق بين القرآن وفصيح الكلام المختار... (وأن) في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه. ونلاحظ أن القول بالصرفة يهمل أهم جانب في خصوصية الخطاب القرآني؛ وهو سر جماله وروعة بيانه، وفصاحة ألفاظه، التي بز بها ما دونه.

وهكذا تكون لدى العلماء رأي عام فحواه أن القرآن لم يعجز العرب إلا لأنهم غير قادرين على الإتيان بمثله ولو حاولوا، فأصبح البحث منصبا على النص القرآني في ذاته، وهنا نجد بعض أقوال العلماء تشيد بجمال النص القرآني، ولكنها لا تقف في تعليل ذلك على شيء محسوس، بل تحيل على الذوق والإدراك الروحاني، ومن الطريف أن نجد مثل هذا الرأي لدى بلاغي متأخر كالسكاكي، الذي يقول: "ومدرك الإعجاز عندي هو الذوق ليس إلا"[4].

---

(1) المرجع نفسه، ص23.

(2) ينظر، العلوي، حقائق الإعجاز من كتاب الطراز، ص134.

(3) سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص17.

(4) السكاكي، مفتاح العلوم، ص196.

فجمال القرآن وبيانه المعجز وتفوقه على ما دونه مسلم به في هذه الحالة، وهو متضمن في النص القرآني ذاته، ولكن الوقوف على سر ذلك لم يتحقق، وليس من اليسير أن يعلل ما الحكم فيه الذوق، ومن الصعب إقامق الدلالة المنطقية عليه، ويشبه الزركشي هذا الأمر بحاريتين: "إحداهما بيضاء مشربة حمرة، دقيقة الشفتين، نقية الشعر، كحلاء العين، أسيلة الخد، دقيقة الأنف، معتدلة القامة، والأخرى دونها في هذه الصفات والمحاسن، لكنها أحلى في العيون والقلوب منها، وأليق وأملح، ولا يدرى لأي سبب كان ذلك، ولكنه بالذوق والمشاهدة يعرف ولا يمكن تعليله، وهكذا الكلام"[1].

فالمتقبل في هذا المستوى يبقى عاجزا عن مواجهة أدبية القرآن وسر الإعجاز، وليس في وسعه أن يتكلف تعليله[2].

وهذه الأقوال التي تحيل في معرفة سر الإعجاز على الذوق يمكن إلحاقها بالمنحى غير المعلل، لأن القول بالذوق - وإن اختلف كلية عن القول بالصرفة - لم يتخط عتبة الانطباع والتأثرية إلى مجال التعليل والتفسير، وهذا هو الأمر الذي اضطلع به الاتجاه الثاني.

2- **الاتجاه التعليلي التفسيري**: برغم ما ذكره بعض علماء الإعجاز من أوجه متعددة للإعجاز فإنهم كانوا على وعي بأن الوجه اللغوي والبلاغي هو مكمن هذا الإعجاز ومحوره؛ فالرماني يذكر سبعة أوجه للإعجاز ولكنه اختص البلاغة وحدها من بين هذه الوجوه السبعة بالقدر الأكبر من اهتمامه"[3].

وبعد نهاية القرن الثالث الهجري لم يعد مقنعا أن يكتفى في شأن معرفة الإعجاز بالذوق والنطباع الحدسي، بل كان لا بد من موجهة السؤال الملح "كيف يتفوق النص القرآني على النص الشعري العربي؟ وكيف يتفوق نص على نص إجمالا؟"[4]

---

(1) الزركشي، البرهان، 124/2.

(2) ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص12.

(3) ينظر: أحمد جمال العمري، المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني، ص113.

(4) محمد العمري: البلاغة العربية، ص23.

ونجد هذا "السؤال" في كتابات بعض بلاغيي القرن الرابع وفي مقدمتهم الخطابي، حيث يقول: "ووجدت عامة أهل هذه المقالة قد جروا في تسليم هذه الصفة للقرآن على نوع من التقليد، وضرب من غلبة الظن دون التحقيق له وإحاطة العلم به، ولذلك صاروا إذا سئلوا عن تحديد هذه البلاغة التي اختص بها القرآن الفائقة في وصفها سائر البلاغات، وعن المعنى الذي يتميز به عن سائر أنواع الكلام الموصوف بالبلاغة، قالوا إنه لا يمكننا تصويره، ولا تحديده بأمر ظاهر نعلم به مباينة القرآن غيره من الكلام، وإنما يعرفه العالمون به عند سماعه ضربا من المعرفة لا يمكن تحديده، وأحالوا على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل، فتقع في نفوس العلماء عند سماعه معرفة ذلك، ويتميز في أفهامهم قبيل الفاضل من المفضول"[1]، ويستمر الخطابي في إيراد حجة الانطباعيين قائلا: "قالوا: وقد يوجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا يوجد مثلها لغيره منه، والكلامان معا فصيحان، ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علة"[2].

ولكن الخطابي يعلن رفضه لهذا العجز والتسليم المبهم الذي "لا يقنع في مثل هذا العلم، ولا يشفي من داء الجهل، وإنما هو إشكال أحيل على إبهام"[3].

ويبدو أن هذا التساؤل الذي يحاول التصدي للبرهنة على حقيقة الإعجاز هو الذي دفع بالدرس البلاغي أشواطا بعد ذلك، فهاهو عبد القاهر يجعل ذلك التساؤل منطلقه في كتابه "دلائل الإعجاز" قائلا: "... فما جوابنا لخصم يقول لنا: إذا كانت هذه الأمور وهذه الوجوه من التعلق التي هي محصول النظم، موجودة على حقائقها وعلى الصحة وكما ينبغي في منثور كلام العرب ومنظومه... فما هذا الذي تجدد بالقرآن من عظيم المزية وباهر الفضل"[4].

---

(1) الخطابي، إعجاز القرآن، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص24.

(4) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص41.

وإذا تأملنا جهود العلماء وهم يعللون ظاهرة الإعجاز وجدنا أن لهم منحى واضحا في ذلك وهو التركيز على التناسب والتشاكل، وضمن هذا المنحى لفتوا النظر وعالجوا كثيرا من ظواهر التناسب التي عللوا بها الإعجاز.

التناسب: مبدأ جمالي في الإعجاز:

يمكن القول إن العلماء نظروا إلى النص القرآني من منظور يعتمد على التناسب بوصفه مبدأ جماليا له قيمته في مجال البرهنة على الاعجاز، وأول مظهر من مظاهر الاهتمام بالتناسب لدى علماء الإعجاز هو ما يتجلى من تأكيدهم على مجيء القرآن متناسبا مع سنن الخطاب والتخاطب عند العرب، حيث تتميز المقاربات الأولى التي أرهصت للدراسات الإعجازية بمرماها التسويغي الساعي إلى تثبيت اللحمة البيانية بين السياق القرآني وبين السنن الخطابي عند العرب، ويظهر هذا مثلا في كتاب أبي عبيدة "مجاز القرآن"[1].

ثم كان البحث عن جزئيات التناسب اتجاها عاما غلب على جل مباحث الإعجاز بعد ذلك، حتى إن نظرية النظم وهي أهم نظرية حاولت البرهنة على الوجه البلاغي للإعجاز قامت على فكرة التناسب؛ تناسب الكلمة مع سياقها اللغوي والتركيبي، وتناسب التركيب مع مقصد الخطاب ومقامه.

ومع أن الجرجاني لم يسلم بإمكانية التفاضل بين الكلمات المفردة عن التركيب استنادا إلى خصائصها الصوتية، فإن بعض العلماء أشاروا إلى هذا الجانب، وهو يتعلق بالتناسب الصوتي للكلمة في ذاتها، ومجيئها وفق قوانين الفصاحة لا سيما الصوتية منها، وفي هذا الصدد يرى الخطابي أن "القرآن إنما صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني"[2].

ومعنى هذا أن الخطابي يجعل حسن النظم في مرتبة وسطى بين فصاحة الألفاظ وصحة المعاني.

---

(1) سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص19.

(2) الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص35.

فصاحة الألفاظ - حسن النظم - صحة المعاني

فالخطابي لم يغفل شأنها بل جعل لها حظا من الإعجاز، ونصيبا من بلاغة أسلوب القرآن حيث" لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه"[1].

ومما يؤيد فصاحة ألفاظ القرآن أنه - كما يقول الباقلاني - "سهل سبيله فهو خارج عن الوحشي المستكره والغريب المستنكر"[2].

والمتأمل لكلام عبد القاهر يجد أنه لا ينكر إمكان أن تكون فصاحة الألفاظ وتلاؤم حروفها في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام، بل ينكر أن تقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به"[3].

ولكن عبد القاهر يركز على جانب آخر يوليه كل اهتمامه ويجعله مناط الإعجاز وسره، وهو تناسب التركيب مع مقصد الخطاب ومقامه، وهو الأساس الذي قامت عليه فكرة النظم.

ولقد أدرك بعض الباحثين في الإعجاز فكرة النظم وأشاروا إليها، ولكنهم لم يعمقوها ويفصلوا جزئياتها كما فعل عبد القاهر، فالخطابي يلاحظ أن وجه الإعجاز لا يرجع إلى غرابة ألفاظ القرآن ما دام معظمه" مبنيا ومؤلفا من ألفاظ مبتذلة في مخاطبات العرب مستعملة في محاوراتهم، وحظ الغريب المشكل منه بالإضافة إلى الكثير من واضحه قليل"[4].

ويعزى تفوق النص القرآني من منظور فكرة النظم إلى قصور علم البشر الإحاطة باللغة، وهذا القصور يترتب عليه لا محالة قصور عن كمال النظم[5].

ويشرح البارزي هذه الفكرة التي ينبني عليها الإعجاز بقوله: "المعنى الواحد قد يخبر عنه بألفاظ بعضها أحسن من بعض وكذلك كل واحد من جزأي الجملة قد

---

(1) المرجع نفسه، ص27.

(2) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص45.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص86، 87.

(4) الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص35.

(5) المرجع نفسه، ص27.

يعبر عنه بأفصح ما يلائم الجزء الآخر، ولا بد من استحضار معاني الجمل أو استحضار جميع ما يلائمها من الألفاظ ثم استعمال أنسبها وأفصحها واستحضار هذا متعذر على البشر في أكثر الأحوال وذلك عتيد حاصل في علم الله فلذلك كان القرآن أحسن الحديث وأفصحه"[1].

ويقول الزركشي في المعنى نفسه: "وجه إعجازه أن الله قد أحاط بكل شيء علما، وأحاط بالكلام كله علما، فإذا ترتبت اللفظة من القرآن علم بإحاطته أي لفظة تصلح أن تلي الأولى ويتبين المعنى بعد المعنى، ثم كذلك من أول القرآن إلى آخره"[2].

إن الإعجاز بهذا المفهوم يرجع إلى دقة اختيار الألفاظ والكلمات، وتكون مهمة الباحث محاولة استكناه سر الجمال في وضع هذه الكلمة هنا وتلك هناك، وفي مجيء الكلمة على على هذا النحو معرفة أو منكرة، أو في مجرد ذكرها أو حذفها.

ويبرز الأساس الجمالي في نظرية النظم في المقارنة التي كان عبد القاهر يعتمد عليها في تفسير خصوصية التركيب وفاعلية النظم، فهو يقارن بين نظم الكلام ونظم خيوط الديباج المنقش؛ فإذا كان تعليل حسن هذا الديباج ينطلق من إدراك كيفية ذهاب تلك الخيوط ومجيئها وماذا يذهب منها طولا وماذا يذهب منها عرضا وبم يبدأ وبم يثني، وبم يثلث؟[3]، إذا كان هذا هو السبيل في معرفة مكان الحذق وسر التفوق في نسج الديباج، فإن سبيل معرفة سر تفوق الكلام وفضله هي في تبين ترتيب الوحدات اللغوية، وما يعتريه من ذكر أوحذف، أو تقديم أو تأخير، أو استبدال لها بأخرى أدل على المعنى وأوفى بالغرض، وأنسب للمقصد والمقام.

وهكذا فإن المسألة الجمالية كانت في صلب مباحث الإعجاز، وأن البحث في

---

(1) صابر حسن محمد أبو سليمان، رونق البيان في إعجاز القرآن، ص40.

(2) الزركشي، البرهان، 97/2.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص73.

الإعجاز قاد العلماء إلى تعميق البحث في أدبيـة الخطاب وجمال الأسلوب، وهم - وإن اختلفت نظرتهم إلى أوجه الإعجاز - قد كانوا مجمعين على أن الوجه البياني هو أهم أوجه الإعجاز وأولاها بالدراسة، ولذلك انصب اهتمامهم على تبيان عوامل التفضيل الجمالي للأسلوب القرآني، وكانت أهم نظرية تمخض عنها البحث - وهي نظرية النظم - تقوم على مبدإ التناسب؛ تناسب وحدات الخطاب مع بعضها، وتناسب التراكيب مع مقصد الخطاب ومقامه بشكل عام.

ثانيا: الأبعاد الجمالية في نظرية النظم

كانت قضية اللفظ والمعنى من بين أهم القضايا التي شغلت جمهور النقاد والبلاغيين قبل القرن الخامس الهجري. وقد أفرزت نقاشاتهم ومناظراتهم اتجاهين هامين:

- اتجاه يناصر أصحابه اللفظ ويرد إليه المزية من باب أن المعاني مطروحة في الطريق.

- واتجاه يرى أصحابه أن المعاني أولى بالشرف والفضيلة؛ لأن الألفاظ أداة لا غير. ومن جهة أخرى كان قسم كبير من النقاد يكتفي ببعض الأحكام الانطباعية العامة.

ولهذا كانت مهمة عبد القاهر التي حددها، هي البحث عن سر الخصوصية الأدبية، وأن يتجاوز الآراء الانطباعية، والأحكام الذاتية، إلى البحث عن قوانين للحكم الجمالي على الفن القولي، يستطيع بها أن يخرج مصطلحات كالبلاغة والفصاحة والبيان والبراعة من الغموض والعمومية إلى الوضوح والتحدُّد. وقد عبر عن هذه الفكرة بقوله: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، في بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج»[1].

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص72.

والجديد الذي ميز أعمال عبد القاهر هو الربط التام بين الألفاظ والمعاني، ورفضه الفصل بينهما، فهما عنده كوجهي العملة لا يمكن أن يفصل بينهما، أو يأخذ أحدهما قيمته بمعزل عن الآخر، ولهذا ينتفي برأيه تحقق المزية للألفاظ من حيث هي ألفاظ وللمعنى من حيث هو معنى، وإنما المزية للفظ معبرًا عن معنى، أو للمعنى معبرًا عنه باللفظ، وهو ما سماه «النظم».

وإذا كان بعض العلماء فصل بين الفصاحة والبلاغة، من حيث إن الفصاحة تختص باللفظ، والبلاغة تختص بالمعنى، فإن عبد القاهر استعمل المصطلحين مترادفين، وهذا الترادف بين المصطلحين لديه يتواءم مع ما أحسه وحاول جاهدًا إثباته من أن الصياغة الفنية والمعنى هما بناء متماسك[1].

ويبدو أن مصطلح «النظم» استخدم من قبل بعض السابقين لعبد القاهر كعبد الجبار المعتزلي، ولكنه قصد به نظم الألفاظ وتخيرها، مما أفرز تقليلاً من شأن المعاني عند بعض الناس، فسعى عبد القاهر جاهدًا لتفنيد هذه المزاعم وتصحيح مفهوم النظم قائلاً: «لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسًا واحدًا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئًا ليجهله الآخر»[2].

فترتيب المعاني في النفس هو النظم، وليس هو ترتيبًا للألفاظ إلا من حيث كونها تبعًا للمعاني وخدمًا لها. وهذا ما يمكن أن نسميه التفكير بواسطة اللغة أو اللفظ، هذا اللفظ «تجسده الأحاسيس والمشاعر المدركة بأثرها في النفس، وذلك الإدراك هو الترجمة الحسية واللفظية لتلك المشاعر»[3].

على أن عبد القاهر يميز بين نوعين من المعنى، المعنى العام أو «أصل المعنى»

---

(1) حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص119.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83.

(3) سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص27.

كما سماه، وهذا لا سبيل إلى التفاضل فيه بين الشعراء والأدباء، لأنه شاع بينهم، وهم في المعرفة به سواء، والأكيد أن هذا النوع هو ما قصده الجاحظ بقوله: "المعاني مطروحة في الطريق".

أما مجال التفاضل، فهو المعنى الخاص الذي يتفاوت فيه الشعراء تفاوتًا كبيرًا، ويفوق فيه بعضهم بعضًا بقدر ما يأتون من تفصيلات وجزئيات ودقائق ولطائف هي مناط الأدبية والإبداع.

ويشبه عبد القاهر الشعراء والأدباء في هذا بالحرفيين الذي يتساوون في صناعة نوع من الحلي صناعة تعطي شكله العام، ولكنهم يتفاوتون بعد ذلك في قدرتهم على إحداث التفصيلات الدقيقة، حتى يحكم بالسبق والتفوق لبعضهم على غيره «فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلاً ساذجًا لم يعمل صانعه فيه شيئًا أكثر من أن يأتي بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتمًا والشنف إن كان شنفًا، وأن يكون مصنوعًا بديعًا قد أغرب صانعه فيه، كذلك سبيل المعاني، أن ترى الواحد منها غفلاً ساذجًا عاميًا موجودًا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه، وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة، أو إحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق، حتى يغرب في الصنعة، ويدق في العمل ويبدع في الصياغة»[1].

وهكذا فإن كل تغيير في المبنى مهما دق أو تعدد، لا بد أن ينتج عنه تغير في المعنى بشكل ما، ويأتي عبد القاهر لذلك بمثل هو قوله تعالى: ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ﴾ [البقرة: 16]؛ فإذا كان هذا التركيب متحولاً عن أصل مفترض هو «فما ربحوا في تجارتهم»، فإن المعنى الدقيق للعبارتين ليس واحدًا، ومن العجب - كما يقول عبد القاهر - أن ينظر الناظر إلى قوله تعالى: ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمْ﴾، فيرى إعراب الاسم الذي هو التجارة قد تغير فصار مرفوعًا بعد أن كان مجرورًا، ويرى أنه قد حذف من اللفظ بعض ما كان فيه وهو الواو، في «ربحوا» و«في» من قولنا: (في تجارتهم)، ثم لا يعلم أن ذلك يقتضي أن يكون المعنى قد تغير كما تغير اللفظ»[2].

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص320.

(2) نفسه، ص324.

وظاهر أن المعنى الذي يتحدث عنه الجرجاني هنا ليس هو المعنى العام للعبارة، بل هو معنى خاص يدور مع التركيب، ويتعلق بشكله وبنيته، ويرى صلاح رزق أن هذا هو «المعنى الشعري» الذي لا ينفك عن صورته في النظم، والذي يختلف كليًا عن مطلق المعنى، وبناء على هذا كان «المتكلم في مطلق المعنى على نحو يقصر فيه كلامه على المقارنة بين المعاني العامة وتفضيل بعضها على بعض متكلمًا في غير الشعر... كأنما هو يعمد إلى إغفال الشاعرية... ويعنِّي نفسه بما سواها»[1].

إذًا فالجرجاني حين تحدث عن المعنى لم يكن يعني به الفكرة العامة أو المعنى العام أو أصل المعنى كما سماه، وإنما عنى به المعنى الشعري الذي ينبثق من خلال تلك الصور الخاصة التي يقدم وفقها المعنى العام، وما يرافق ذلك من إيحاءات وتضمينات، ينتج أكثرها عن الانزياحات وأشكال العدول التي تتعرض إليها البنية الأصلية (الخام) المفترضة. وإلى هذا أشار عبد القاهر وهو يؤول مقولة: «إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين، ثم يكون أحدهما فصيحًا والآخر غير فصيح»، بقوله شارحًا: «كأنهم قالوا: إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد، ثم يكون لإحداهما بتحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه، تأثير لا يكون للأخرى»[2]. ويستوحي الجرجاني المبدأ الجمالي من الفنون الأخرى التي تتطلب مهارة في التأليف والتركيب بين الأشكال والألوان، ويقيس عليها الفن القولي: فإذا كانت المهارة في تلك الفنون لا ترجع إلى المادة الخام ذاتها بل إلى قدرة الفنان على التصرف في تلك المادة، والتأليف الباهر بين مكوناتها، فإن الفن القولي كذلك؛ لا يرجع التفاوت والسبق فيه إلى الوحدات اللغوية في ذاتها بقدر ما يرجع إلى مهارة التأليف بينها، ووضع كل منها الموضع الأليق به. فـ «سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها... كما يفضل هناك النظم النظم، والتأليف التأليف، والنسج النسج، والصياغة

(1) صلاح رزق، أدبية النص، ص41.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص320.

الصياغة، ثم يعظم الفضل وتكثر المزية، حتى يفوق الشيء نظيره المجانس له درجات كثيرة، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، كذلك يفضل بعض الكلام بعضًا، ويتقدم منه الشيء الشيء، ثم يزداد من فضله... حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع»[1].

النحو.. مادة الإبداع

أما ما يتيح للمبدع التصرف الخلاق في المادة اللغوية فهو قوانين النحو ذاتها، بما فيها من إمكانات التأليف، والحرية التي تسمح بها هذه الإمكانات، من تقديم وتأخير، وحذف وذكر، ومخالفة بين الصيغ والأدوات، وغير ذلك مما تتيحه اللغة. وهذا هو السبب في إلحاح عبد القاهر الشديد على المبدأ النحوي للنظم، الذي لا يعدو عنده أن يكون وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو، والعمل على قوانينه وأصوله، ومعرفة مناهجه التي نهجت، وحفظ رسومه التي رسمت، حتى لا يخل بشيء منها[2].

على أن النظم عند عبد القاهر ليس نظمًا للألفاظ، بل هو قبل ذلك نظم للمعاني في النفس كما ذكرنا؛ لأن المتكلم إذا رتب المعاني في نفسه وفق ما يريد التعبير عنه، ترتبت الألفاظ تبعًا لها، ويمكن أن نستنتج من هذا أن أي قصور في المعرفة بقوانين اللغة وإمكاناتها ينتج عنه بالضرورة إما عجز في التعبير عما يراد تبليغه، وإما خطأ في التعبير عن المقصود.

ولقد أحس بعض الباحثين بأن إلحاح عبد القاهر الشديد على ربط النظم بقوانين النحو ومعانيه، ينطوي على إخلال بالجوانب الفنية والقيم الجمالية الأخرى في التعبير، فرأى تامر سلوم أن قول عبد القاهر بأن النظم هو توخي معاني النحو مشوب بشيء من القصور، وأنه ينبغي أن يواجه بحذر شديد[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص72.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص102.

(3) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص126.

وذهب مصطفى ناصف إلى أن كتاب دلائل الإعجاز يدور حول فكرة التوضيح وتحقيق المعنى[1] وقال حسن طبل: إن نظرية النظم لم تكن خالصة للمستوى الفني من اللغة لدى عبد القاهر، وإن نظرة عبد القاهر في الفروق بين الأساليب المختلفة «لم تكد تتجاوز نطاق النظر النحوي البحث، وأن غايته من تحديدها لم تكون سوى تحقيق مستوى الصحة النحوية، وأن عنايته بها إنما نبعت من إحساسه بدقتها وشدة التقارب بينها، مما يجعلها مظنة اللبس والخطأ النحوي»[2].

وفي مقابل هذه الرؤية، وجدنا رؤية مختلفة لدى باحثين آخرين حاولوا أن يوسعوا مفهوم "النظم" ليتناول القيم الفنية التي تحفل بها لغة الأدب والإبداع، فذهب هؤلاء إلى أن النحو الذي يتحدث عنه الجرجاني وينيط به الأسلوب الفني، ليس هو النحو الذي يهتم بصحة التراكيب وسلامتها، وتحدث مصطفى السعدني عما سماه «النحوية الخاصة» التي يمارسها الجرجاني في نقده وتحليله دون أن يسميها، والتي يبتدئ دورها بعد أن ينتهي دور «علم النحو» ومهمته في بناء الخطاب الأدبي[3].

وعلى هذا لا يبقى النحو موضوعًا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية، والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ، بل هو مشغلة الفنانين والشعراء، حيث يغدو النحو زخارف للغة كزخارف الفنون الجميلة[4].

فالنظم عند عبد القاهر وإن كان هو "توخي معاني النحو" و"وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو"، فإنه مع ذلك لا يمكن أن يكون مقصورًا على النوع النمطي الذي تنتهي حدوده وآفاقه عند مستوى الصحة والصواب النحوي، بل هو نوعان من الناحية النظرية على الأقل:

أحدهما- نظم نمطي مجرد، تستقيم به التراكيب استقامة نحوية، تتأدى بها المقاصد والأغراض، ولا يتصور فيه نقص ولا زيادة.

---

(1) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص49.

(2) حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص164 - 165.

(3) مصطفى السعدني، العدول، ص47.

(4) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص78.

وثانيهما- نظم فني، تسمو دلالته إلى مستوى المزية والفضيلة، وهو إضافة تضاف إلى مستوى الصحة النحوية[1].

بل إن أحمد درويش يذهب أبعد من هذا حين يجعل النظم كله بمختلف درجاته مستوى من مستويات الأسلوب الرفيع لا ترقى له كل الأساليب الأدبية؛ فقد يكون هناك أسلوب صحيح وداخل في دائرة الأساليب الأدبية ولكنه لا يعد داخلاً في دائرة النظم[2].

والحق أن عبد القاهر كان على وعي بقضية التمايز والتفاوت بين المستوى النحوي المجرد، الذي يقابله عنده مصطلح "الصحة" والمستوى الفني الذي يقرنه بـ "المزية والفضيلة". وهو يجعل المستوى الأول شرطًا ومنطلقًا إلى المستوى الثاني، ويتدرج في البرهنة على أن الأسلوب الفني مرهون باحترام أحكام النحو وقوانينه بقوله: «إذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا العلم (النحو)، ثبت أن سبب صحته أن يعمل بها، ثم إذا ثبت أن مستنبط صحته وفساده من هذا العلم، ثبت أن الحكم كذلك في مزيته والفضيلة التي تعرض فيه»[3].

ويمكن أن نوضح هذا الاستدلال بالمخطط الآتي:

1) الفساد ← عدم العمل بأحكام النحو.
2) الصحة ← العمل بأحكام النحو.
3) المزية والفضيلة ← العمل بأحكام النحو أيضًا.

فالانتقال من القضية (1) إلى القضية (2)، هو انتقال من مستوى الخطإ إلى مستوى الصواب (المجرد). أما الانتقال من القضية (2) إلى القضية (3) فهو انتقال

(1) حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص88، وينظر: سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمال، ص126.

(2) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 109.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 104.

من مستوى الصحة والصواب إلى مستوى المزية والفضيلة. وهذا دليل على تمييز عبد القاهر بين مستويين: الصحة والصواب النحوي من جهة، والمزية والفضيلة من جهة أخرى.

على أن المستوى الأخير هو الأحق بالاهتمام بحسب عبد القاهر، أما الصواب النمطي الذي يكتفي من الفضل بالسلامة من العيوب، والتخلص من اللحن فليس هو محط النظر، ومدار الأمر على التخير وإعمال الفكر والقريحة، «وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعًا، وحتى تجد إلى التخير سبيلاً... فإن قلت: أفليس هو كلامًا قد اطرد على الصواب، وسلم من العيب.. قيل: أما والصواب كما ترى فلا، لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان، والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك الصواب دركًا فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعه ويصعب الوصول إليه»[1].

هذا الصواب ذو الفكر اللطيفة، والدقائق الشريفة، هو سر الأدبية ومناط الإبداع، ومكمن الإعجاز.

النظم والعناصر الأخرى في الإبداع:

إن بقية العناصر التي لا تتصل بالتشكيل النحوي مباشرة، لا تكاد تذكر، عند عبد القاهر، وإذا ذكرها جعلها تابعة للنظم، وسبب ذلك فيما يراه أن النظم هو الذي تمتد مساحته على كامل النص القرآني، أما الصور البيانية والأشكال البديعية، فإنها تكون في مواضع محدودة، وآي معدودة، إضافة إلى أن النظم يحتويها.

ومع ذلك نجد ما يشبه التردد عند الجرجاني حين جعل من الكلام ما يرجع حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالثًا أتاه الحسن من

(1) المرجع نفسه، ص 112.

الجهتين، ووجدت له المزية بكلا الأمرين[1].

ورغم هذا التردد، يعود الجرجاني إلى التركيز على النظم، فيذهب إلى أن الاستعارة - وهي عنده من اللفظ - لا يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم[2]، ما دام النظم يشملها من الناحية التركيبية، وهو يرفض أن تكون الاستعارة في الآية ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [مريم: 4] لها الشرف أو المزية، بل الروعة في الآية أنه سلك فيها طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه، فيرفع ما يسند إليه ويُؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوبًا بعده. وأن ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة. فالصورة الاستعارية هنا تتحلّل إلى مبادئ وقوانين نحوية، إسناد وإضافة وفاعلية ومفعولية...

والأمر الثاني الذي يرهن الاستعارة للنظم، أنها لا يمكن أن توجد إلا في مواضع معينة، بخلاف النظم الذي لا يخلو منه أقل جزء من النص، «فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه، لم يبق إلا أن يكون في «النظم» لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه إلا «النظم» و«الاستعارة»، ولا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز وأن يقصر عليها، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آي معدودة، في مواضع من السوار الطوال مخصوصة، وإذا امتنع ذلك فيها، ثبت أن «النظم» مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه»[3]، فالجرجاني يعترف في البدء بدور للاستعارة يسند دور النظم، إلا أن وجودها في آي معدودة يجعل النظم هو الأصل، وفق التدرج المنطقي الذي يبينه المخطط الآتي:

الإعجاز ← النظم + الاستعارة

الاستعارة ← آي معدودة.

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 114.

(2) نفسه، ص 114.

(3) نفسه، ص300.

النظم ← هو الأصل في الإعجاز.

أما الجوانب الموسيقية والإيقاعية لسلاسة الحروف، وحسن جرسها، وجمال إيقاعها فلم تحظ عند الجرجاني بعناية كافية، وعبد القاهر لم يلغ هذه الجوانب كلية ولم ينف أثرها الجمالي وإنما رفض أن تكوه هي بنفسها مقررة قادرة على بيان وجه الإعجاز، ولا تكون ظواهر جمالية إلا إذا ائتلفت تلك الألفاظ في نظوم وسياقات تقتضيها وتتفاعل معها بكل ما تتمتع به من سمات وخصائص[1].

وهذه الجوانب إذا استحقت شيئًا من الشرف والفضيلة، فبوصفها معززة للنظم ومؤكدة للإعجاز، ولكنها ليست عمدة هذا الإعجاز وقوامه، لأن ذلك شأن النظم، يقول الجرجاني: «واعلم أنا لا نأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلاستها مما يثقل على اللسان داخلاً فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذي ننكره وننفيه رأي من يذهب إلى أن مجمله معجزًا به وحده ويجعله الأصل والعمدة»[2].

وهذا النص هو من المواضع النادرة التي التفت فيها الجرجاني إلى الجوانب الصوتية للألفاظ واعترف لها بشيء من المزية، وإن لم يفصل هذا الجانب عن النظم.

جمالية النظم بين العدول والتناسب:

إن فكرة النظم عند الجرجاني ذات جانبين يبدوان متعارضين ولكنهما في النهاية يتكاملان لتشكيل جمالية الأسلوب وتحقيق الإعجاز، وهما جانبا العدول أو الانزياح وجانب التناسب. ويرى محمد العمري أن الأسئلة التي أثارها تقعيد اللغة سواء من زاوية مجاز القرآن أم من زاوية ضرورة الشعر أبرزت إلى السطح الانزياح بوصفه ظاهرة عبرت عنها مصطلحات عدة تدل على إجراءات تركيبية ودلالية انزياحية[3].

(1) أحمد رحماني، نظريات الإعجاز القرآني، ص53. وحسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص115.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص401.

(3) محمد العمري، البلاغة العربية، ص21.

ويبرز الجانب الانزياحي في نظرية النظم، في كون هذا النظم نفسه يقوم على نوع من الخرق وإعادة التأليف بين وحدات اللغة المشكلة للخطاب الأدبي.

ويذهب عبد الواسع الحميري إلى أن دلالة النظم تنهض في الأصل على «الإزاحة» التي تأخذ عند عبد القاهر صورًا متعددة تتمحور حول نمطين؛ نمط الإزاحة الدلالية، وتشمل ظواهر علم البيان من استعارة وكناية وتمثيل، ونمط الإزاحة النحوية أو التركيبية، وتشمل ظواهر علم المعاني، من حذف وذكر، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير...[1]. إن تركيز عبد القاهر في «دلائل الإعجاز» إنما كان على ظواهر العدول التركيبي، أما العدول الدلالي فقد عالجها بإسهاب في كتاب «أسرار البلاغة».

وقد دارت مباحث علم المعاني في كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام[2]. والثنائيات التي تمثل مجمل مباحث علم المعاني، كالتقديم والتأخير والحذف والذكر، والتعريف والتنكير والفصل والوصل، يعد كل طرف منها أصلاً للبنية الظاهرة في الخطاب. «فإذا كان المسند إليه معرفًا، فإن هذا التعريف جاء مخالفًا للأصل وهو التنكير، ومن هنا كانت له ميزة فنية، لا تتوفر مع تنكيره، وإذا جاء منكرًا فإنه يخالف أصله أيضًا وهو التعريف، وإلا لما وجدنا تلك القيم الجمالية التي نفتقدها إذا عرفناه...»[3].

وقد يعتمد في معرفة الأصل على القاعدة النحوية نفسها، وفي هذه الحالة تكون الإزاحة بتنكير ما حقه نحويًا أن يعرف، وقد تكون بتعريف ما حقه نحويًّا أن ينكر، وقد تكون بوصل ما حقه أن يفصل أو بفصل ما حقه أن يوصل[4].

---

(1) عبد الواسع الحميري، شعرية في التراث النقدي والبلاغي، ص98.

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص270.

(3) نفسه، ص271.

(4) عبد الواسع الحميري، شعرية الخطاب، ص107.

على أن هذه الأنواع من الإزاحة إنما تتحقق بالاختيار الذي ينتهجه المتكلم، فيفضل من خلاله نمطًا على نمط، ويجنح إلى أسلوب دون أسلوب، ومعنى هذا أن تعدُّد الخيارات هو ما يتيح للمبدع تفضيل بنية أسلوبية معينة، جاعلاً من الأخرى نظيرًا ضمنيًّا يعزز قيمة الشكل المختار ويبرز مزيته.

وعلى ضوء هذا، يمكن أن نفهم تصريح عبد القاهر بأن مزية الأسلوب لا تكون إلا إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي عليه وجهًا آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسنًا وقبولاً يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني [1].

وهذا يبرز أهمية الاختيار في نظر الجرجاني، حيث إن «احتمال التركيب وجهًا آخر أو وجوهًا أخرى غير ما جاء عليه، إنما يعني أنه منتقى من بين عدة بدائل لاختصاصه دونها بالمزية، وعلى النقيض من ذلك، فإن الأسلوب الذي لا يحتمل إلا الوجه الذي ورد عليه، إنما يفقد هذه المزية» [2].

ومن الأمثلة التطبيقية التي يبرز فيها العدول المتدرج عن البنية الأصلية المفترضة، قوله تعالى على لسان زكريا: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي ﴾ [مريم، 4]، فهي بنية متحولة نظريًّا، كما ذهب إلى ذلك السكاكي والقزويني، عن البنى الآتية:

- يا رب قد شخت.

← ضعف بدني وشاب رأسي.

← وهنت عظام بدني.

← أني وهنت عظام بدني.

← إني وهنت العظام من بدني.

← إني وهنت العظام مني.

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص221.

(2) حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص162.

← إنـي وهـن العظـم منـي[1] وهـذه التحـولات، بـرغم أنهـا نظريـة افتراضـية، فإنها تدل على وعي البلاغيين وشراح نظرية النظم، بأهمية الاختيار والعدول في الخطـاب، العـدول عـن بنيـة أصـلية عميقـة مفترضـة، إلـى بنيـة سـطحية متحققـة فـي الخطـاب، تمثـل الـشكل الفنـي، والاختيـار الأسـلوبي، ذي البعـد الجمالي.

على أن جانب الانزياح والعدول يقابله جانب آخر في نظرية النظم ذو أهمية بالغة وهو جانب الانسجام والتناسب. ويرى باحثون أن كتاب «دلائل الإعجاز» الذي تلا «أسرار البلاغة» زمنيًا يمثل تحولاً إلى التركيز على التناسب، حيث «لم تعـد القيمـة موجـودة فـي اتجـاه تنـامي الغرابـة، بـل فـي اتجـاه مناسـبة الكـلام للمقاصد»[2].

والحق أن الرؤية الجمالية عند الجرجاني تعتمد على مراعاة التناسب التام بين الموقف أو المقام بشكل عام، والبنية النحوية المختارة لذلك، من منطلق عدم التساوي المطلق بين البنى المختلفة، في أداء المعاني الخاصة.

لقد استأنف عبد القاهر في دلائل الإعجاز البحث عن بلاغة تناسب النص القرآني، ولكنها بلاغة شرطها أن تحضر في النص كله من جهة، وتتصل بالمقاصد والأحوال[3].

ولا شك أن النظم هو في جانب هام منه بحث عن تناسب النص مع الموقف والسياق ومع المقصد، ليس هذا فحسب، بل إن الحالة الانفعالية للمتكلم لذات أهمية بالغة في تحليل التراكيب عند عبد القاهر، ويرى عز الدين إسماعيل، أن تحليل عبد القاهر للجملة لا على أساس القاعدة النحوية فحسب، بل على أساس الحالة الانفعالية يدل على عمق النظرة الجمالية عنده[4].

---

(1) القزويني، الإيضاح، ص 271.

(2) محمد العمري، البلاغة العربية، ص353.

(3) نفسه، ص16.

(4) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 281.

كما لا يقتصر مبدأ التناسب على التوافق بين البنية اللغوية والمقام العام بكل متغيراته، لأن هذه البنية اللغوية نفسها يجب أن تحقق هذا المبدأ في ذاتها، أي تناسب الوحدات اللغوية مع قانون اللغة وعرف الاستعمال، وهو نوع من التناسب الداخلي.

وربما كان من الصعوبة بمكان الفصل بين نوعي التناسب الداخلي (النصي)، والخارجي (المقامي)، ولا يمكن في كثير من الحالات الجزم بحدود فاصلة بينهما. فالتناسب اللغوي يجعل جمالية اللفظ وجمال الكلمة مرهونين بموقعهما في التأليف، والجمالية الحقيقية للفظ - بنظر عبد القاهر - لا تأتيه من كونه لفظًا مفردًا أو صدى صوت، بل من كونه جزءًا من تركيب ذي دلالة[1].

وما دامت مزية النظم تعتمد على دقة التخير بين الألفاظ والتراكيب، وبين وجوه النحو وفروقه، فإن الألفاظ تبعًا لذلك لا تتفاضل من حيث هي كلم مفردة، بل السياق هو الذي يحكم لها أو عليها، بناء على مدى المناسبة بينها وبينه. وهذا التخير بقدر ما هو واسع المجال بالنظر إلى ما تتيحه اللغة من إمكانات وخيارات، فإنه يضيق مجاله من جانب آخر... حتى إن ما يبدو من الألفاظ متكافئًا من حيث الدلالة، يمسه التخير والمفاضلة. في سياق محدد، فيصلح أحد اللفظين حيث لا يصلح الآخر، وإن بدا مرادفًا له.

وقد أشار الباقلاني إلى هذه الفكرة فقال: «وأنت تحسب أن وضع الصبح في موضع الفجر يحسن في كل كلام إلا أن يكون شعرًا أو سجعًا، وليس كذلك، فإن إحدى اللفظتين قد تنفر في موضع وتزل عن مكان لا تزل عنه اللفظة الأخرى، بل تتمكن فيه... وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى لو وضعت موضعها في محل نفار ومرمى شراد، ونابية عن استقرار...»[2].

---

(1) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص205.

(2) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 145.

ومن الصعب الجزم لما كانت هذه الكلمة أليق من مثيلاتها في سياق ما، وربما كان للذوق كلمته في هذا لأمر، غير أن الفروق الدلالية الدقيقة بين ما يبدو من الكلمات مترادفًا لها أهمية في هذا المجال، ثم يأتي جانب ما للفظ من إيحاء صوتي أو غير صوتي ليضيف إلى المسألة بعدًا آخر.

ولا يقف أمر التناسب عند استعمال الألفاظ المترادفة في مواضعها الأليق بها، بل يتعدى ذلك إلى حسن استعمال اللفظة نفسها في ما يناسبها وتناسبه من سياقات وتراكيب، وقد برهن الجرجاني على ذلك من خلال أمثلة جاء بها، كاستعمال لفظة «أخدع»، قال عبد القاهر، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفّتّ نحو الحيّ حتّى وجدتني   وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري:

وإنّي وإن بلّغتني شرف الغنى   وأعتقت من رقّ المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك[1]

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة. وهذا يبرز لنا قيمة العلاقات في التفكير الجمالي عند عبد القاهر، وأننا حينما نحكم بجمال الكلام فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين الجمالية، كان وقعها أجمل[2].

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص201.

ويمكن أن نخلص إلى أن الجمال الفني في نظرية النظم هو جمال تركيبي تكاملي؛ لا يمكن الفصل فيه بين اللفظ والمعنى، ولا بين المفردة والتركيب، ولا بين الفصاحة والبلاغة، كما لا يمكن الفصل مطلقًا بين الصحة النحوية والصورة الفنية.

الفصل الخامس

مفهوم الشعر ومقوّماته في التراث النقدي والبلاغي

يعتمد الشعر عند الأسلوبيين على الإثارة، والإيحاء، وكثافة الصور، والمجازات. ويتميز بغناه بالظواهر الصوتية والدلالية المتوازية وأبرزها: الوزن والقافية، وبهذا يختلف عن النثر الذي جعله "جون كوهن" النمط المثالي للغة الشعرية، وهذا هو منطلق "جاكبسون" في حديثه عن مفهوم الوظيفة الشعرية التي تتحقق بالتركيز على الخبر أو الرسالة في ذاتها مع ما يرافق ذلك من انزياح وتحوير للغة.

ويمثل الشّعر من جهة أخرى المظهر المثالي للغة الأدب، بما يجنح إليه من عدول وانزياح عن المستوى العادي للغة، فهو يعمد إلى «استخدام المفارقة واللبس وتغيير المعنى ... والترابط غير العقلاني للمقولات النّحوية، كالتذكير والتأنيث وأزمنة الفعل»[1].

لقد فرّق "كوهن" بين ثلاثة أنماط من القصيدة؛ قصيدة نثرية، وقصيدة صوتية، وقصيدة شعرية، وصنّف هذه الأنماط مع النّثر بالنّظر إلى العامل الصّوتي والعامل المعنوي في كل منها. فالشّعر التام يتميز عن غيره من الأنماط، بحضور الجانبين الصّوتي والمعنوي[2]، بينما يغيب العنصر الصّوتي في قصيدة النّثر، ويغيب العنصر المعنوي في النّثر الموزون، (المنظومات العلمية مثلا)، أما النّثر التام فلا يتضمّن أيا من العنصرين، ويقصد "كوهن" بالعامل الصّوتي ذلك التشكيل الذي تقوم به لغة

---

(1) أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص32.

الشّعر للأصوات بصورة لافتة ومقصودة ومتميزة عن لغة النَّثر، بحيث تكون غنية بالتّكرار والتّناسب والتّوازي، والوزن والقافية أهم مظهرين لهذا التشكيل الصّوتي، وهذه الظّواهر الصّوتية تسند الظّواهر المعنوية في إبراز الإيحاء والتقليل من التوصيل المباشر، فـ «من خلال القافية، والترصيع اللّذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشّعر التقليدي، ينزع [الشّاعر] إلى أن يحد من الفروق، فالصّوت يستخدم لا باعتباره وحدة مميزة، ولكن - على العكس - باعتباره وحدة مشوّشة، ويبدو إذن أنَّه يهدف إلى مضايقة وظيفة الوسيلة اللُّغوية، كما لو أنَّه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميَّزا»[1].

تتميز اللُّغة الشّعرية بالإيحاء الذي يتصل بالدَّلالة أصلا، ولكن أشكاله تتعدد، فتكون صوتية أو تركيبية أو دلالية، وهو ينتج - في العادة - عن إعادة توزيع الوحدات اللُّغوية، بما يشكل انزياحا هو أساس العملية الشّعرية.

وهذا الإيحاء الشّعري - كما يرى "كوهن" - هو وسط بين النَّثر، الذي لا يحترم القانون الإيحائيّ، واللامعقول الذي لا يحترم القانون الإشاري ولا الإيحائيّ، و«الجملة الشّعرية وحدها هي التي تستجيب لطلب مزدوج تتحدد على أساسه، فهي التي لا تطيع جانبا وتطيع الآخر»[2].

واللُّغة الشّعرية تعتمد في توليد الإيحاء على الاستعارة الشّعرية التي هي «عبور من اللُّغة الإشارية إلى اللُّغة الإيحائيّة، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني»[3].

وبصفة عامّة فإن الجانبين الصّوتي والدَّلالي يتساندان معا في الشّعر، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهذا هو السَّبب الذي يجعل مهمة ترجمة الشّعر مهمة مستحيلة.

وتماشيا مع هذا المبدإ ذهب "جون كوهن" إلى أن ترجمة جوهر محتوى

---

(1) المرجع نفسه، ص122.

(2) المرجع نفسه، ص236.

(3) المرجع نفسه، ص238.

القصيدة ممكن، ولكن ترجمة شكل هذا المحتوى غير ممكن[1]، ومكمن الإشكال في هذا أن الشكل الذي لا يمكن ترجمته هو الذي يحقّق مسمّى الشّعر وأسلوبه، فـ «عندما يتدخل الأسلوب، فالتّعبير يعطي عندئذ المحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى، ومن هنا فإنه يمكن في ترجمة قصيدة أن نحتفظ بالمعنى في أصله، لكننا نفقد الشكل، ونفقد معه في الوقت ذاته الشّعر»[2]، وترجمة القصيدة على هذا النّحو - بإسقاط جانب الشكل - يجعل هذه الترجمة من جنس النّثر، لا من جنس الشّعر.

ومما يعقد أمر الترجمة في الشّعر، أن الشكل الشّعري - لا سيما في جانبه الصّوتي كالوزن والإيقاع وسائر الظّواهر الصّوتية - لا يمكن أن يوجد ويحيا إلا في لغته الأصلية التي كان بها شعرا، مرتبطا بألفاظها وتراكيبها وسياقها وإيحاءاتها، فإذا أريد لهذا الشكل أن يتحول إلى لغة أخرى - على افتراض أن ذلك ممكن - فإنه لن يحقّق الشّاعرية التي كانت له في اللّغة الأصلية، بل ربما تحول «ما كان مصدرا للانتعاش والجدة في اللّغة الأصلية إلى تكرار ممل»[3] كما يقول "جاكبسون"، إذ الشّعر هو الجانب الذي نفقده عند الترجمة[4].

وهكذا نخلص إلى أن الشّعر يقوم على ركيزتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، هما ركيزتا الشكل والمضمون، وهما لا يقبلان الانفصال، في حين تسعى الترجمة إلى فصلهما - إذ يتعذر نقلهما معا - وهنا يكمن جوهر الإشكال.

مفهوم الشعر عند النقاد والبلاغيين:

لأمر ما، يجد الدارس نفسه منساقا وهو يحاول تتبّع ملامح اللغة الشعرية وخصائصها إلى النظر إليها في ضوء نظيرتها (لغة النثر) والمقارنة بينهما لاستخلاص هوية الشعر وكنه الشعرية.

(1) المرجع نفسه، ص57.

(2) المرجع نفسه، ص58.

(3) فاطمة الطبال بركة، النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص79.

(4) المرجع نفسه، ص79.

وإذا كان هذا هو المنهج الذي سلكه بعض الدارسين المحدثين كـ "جون كوهن" في محاولته استجلاء "بنية اللغة الشعرية"، فإن نقادنا وبلاغيينا القدماء نحَوا هذا المنحى أيضا في تناولهم لمقومات الشعر والكلام الأدبي عامة، فقد بحثوا قضية الكلام الأدبي على أساس جملة من المقارنات أبرزها مقارنة الشعر؛ ممثّلا للكلام الأدبي بالنثر؛ ممثّلا للكلام العادي[1].

ومن أبرز مسائل العلاقة بين الشعر والنثر التي أثارها البلاغيون والنقاد اختلافهم حول أوليتهما وأيهما هو أصل للآخر، حيث انقسموا بشأن هذه المسألة فريقين:

فريق رأى أن أصل الكلام نثر، حتى إذا اختير له اللفظ والوزن والقوافي المناسبة أمكن أن يكون شعرا، ومن هذا الفريق ابن طباطبا والمظفر العلوي[2]. فالفكرة - بحسب ابن طباطبا - تكون نثرا ثم تترجم شعرا، وفي ترجمتها تتحوّل الصورة النثرية إلى صورة شعرية[3].

وفريق رأى أن المنظوم مادّة المنثور وأصله، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئا بعد نثره، أو ردّ المنثور إلى النظم، وأبرز هؤلاء ابن الأثير، وحازم القرطاجني[4].

وفي سياق الحديث عن ثنائية الشعر والنثر أثار القدماء مسألة التفاضل بينهما، فبرز لهم فيها رأيان؛ رأي يلخّصه قول ابن رشيق إنّ "كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة"[5]. وهذا الرأي يبدو أقرب إلى القبول وأوفق، بالنظر إلى أن الشعر أدخل في الأدبية من النثر "فالنثر كلام مكتوب له هدف يمكن أن نعبّر عنه بكلام آخر يحمل المعنى نفسه والمستوى الفني ذاته إلى حد ما، أما الشعر فلا يخضع لهذه المعاملة، ولذا لا يمكن ترجمته، أما شرحه فلن يستطيع

(1) ينظر توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي الزيدي توفيق، ص100.

(2) مصطفى الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب، ص228.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص23.

(4) الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب، ص228.

(5) ابن رشيق، العمدة، 16/1.

- مهما كان جيّدا - نقل ما ينقله الشعر نفسه ... أضف إلى ذلك أن الكلمات في الشعر تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة، وتعني أكثر من مدلولاتها المعجمية، وتصبح أداة للإيحاء والتأثير بما تحمله من ظلال وإيقاعات[1].

ولعل هذه العوامل هي التي أسهمت في توجيه موقف ابن رشيق حين جعل أعلى مراتب النثر في مرتبة أدنى مراتب الشعر، فـ"في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور"[2].

وفي مقابل هذا نجد فريقا آخر لا يسلّم أصحابه بأفضلية الشعر، بل يجعلون النثر أشرف، ويمثّل هذا الفريق يحيى بن حمزة العلوي في كتابه "الطراز" حيث يقول: "والمنثور من كلام العرب أشرف من المنظوم لأمرين:

أما أوّلا فلأن الإعجاز إنما ورد في القرآن بنظمه وبلاغته، ولم يرد بطريقة نظم الشعر وأسلوبه.

وأما ثانيا، فلأن الله تعالى شرّفه عن قول الشعر ونظمه، وأعطاه البلاغة في المنثور من الكلام، وما ذاك إلا بفضل المنثور على المنظوم"[3]. ونلاحظ أن وجود القرآن الكريم نصا نثريا معجزا كان ممّا منع العلوي من التسليم بالرأي الأول، وكان مستندَه في تقديم النثر على الشعر.

والحق أن البلاغيين واجهوا إزاء هذه القضية إشكالا، فهم مع تسليمهم بكون القرآن الكريم أبلغ نص على الإطلاق، يجعلونه في جهة النثر، ولكنهم من جهة أخرى ولعوامل تتعلق بمنطق الفن يعدّون الشعر أبلغ من النثر عموما، ولذلك رأى بعض الدارسين أن القرآن الكريم نسيج وحده، مختلف عن الشعر والنثر معا[4].

ومع أن هناك من أراد أن يقف موقفا وسطا بين هذين الرأيين كأبي حيان الذي ذهب إلى أن الشعر والنثر لا يفضل أحدهما الآخر ولا يقدّم عليه، وأن لكل حسناته

---

(1) حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ص245.

(2) ابن رشيق، العمدة، 17/1.

(3) العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 21/1.

(4) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص86.

ومثالبه[1]، فإن الرأي الغالب عندهم - وإن لم يصرّحوا به دائما - هو تقديمهم الشعر على النثر، وممّا يدلّ على هذا ما ذكره المرزباني في الموشّح من أن عروة بن الزبير سمع من ابن له شعرا، فقال له: يا بني أنشدني، فأنشده حتى بلغ ما يريد من ذلك قال له: يا بني، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهزروف؛ بين الشعر والكلام، وهو شعرك"[2]، ومعنى هذا أن الشعر يتقدم على النثر (الكلام)، وأن النثر يترقّى درجات في الجمال والكمال حتى يبلغ مرتبة الشعر.

قوام الشعر

أهم ما يتميّز به الشعر ويكتسب به هويته كما يستخلص من آراء النقاد القدماء أمران هما الوزن والتصوير، وسنتناولهما بوصفهما مقومين لا غنى للشعر عنهما.

أ- الوزن

أما الوزن فهو عمود الشعر وعماده، وسرّ رونقه وجماله، فلا غرو أن جعلوه الفيصل بين الشعر والنثر[3]. ولا شك أن ميزة الشعر التي يفتقدها النثر هي مجيئه وفق أوزان متناسبة مطّردة، ولذلك كان حلّ الأبيات الشعرية مستهجنا لا مستحسنا إذا اقتصر حلّها على إزالة الوزن كما قال ابن الأثير[4].

ولأجل هذا كان للوزن حضوره القوي في مفهوم الشّعر عند القدماء، بل هو عندهم «أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية»[5]، كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق.

---

(1) حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ص254.

(2) محمد بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص401.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص117.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، 86/1.

(5) ابن رشيق، العمدة، 141/1.

وهذه القيمة التي أناطها القدماء بالوزن مردّها إلى مقدار التّناسب الذي يحقّقه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات، واطّراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحقّقه الوزن من تناسب هو ذاته سرّ ما يعزى إلى الشّعر من مزية وفضل وتأثير، ذلك أن «التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب»[1] كما يقول القرطاجني.

إنّه لمن الصعوبة بمكان فصل جانب ما في الوزن الشّعري من تناسب وبين ما للشعر من تأثير وجداني لا يمكن أن يتحقّق من دونه، «فكأنّ معايير الجمال في الفنّ هي نفسها قوانين في عمق النّفس، ويحدث الانسجام من جرّاء التّماثل بين المجالين»[2].

وممّا يعزّز قناعتنا بأن تناول قدماء البلاغيّين للوزن إنّما كان على أساس جماليّ صرف، ما نجده عند حازم القرطاجني حين تحدث عن أوزان الشّعر، فجعل أفضلها أكثرها توفرا على التّناسب بين أجزائه[3].

وطبيعي أن يكون لدى النّقاد والبلاغيّين بعد ذلك مقياس جماليّ واضحة معالمه، هو مقدار ما في الوزن من ثراء تناسبي، وفي مقابل هذا ينزل الشّعر عن درجة الحسن، كلّما نأى وزنه عن تحقيق مبدأ التّناسب، كما لو «أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أوّل وهلة إلى ما ينكره، حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض، فيصحّ فيه، فإنّ ما جرى من الشّعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة»[4]، وسبب أن نقصت طلاوته وقلت حلاوته مجيئه على غير قواعد التّناسب الأمثل بين التفعيلات والأبيات.

---

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص267.

(2) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص177.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص259.

(4) المرزباني، الموشح، ص103.

وعلى ضوء ما سبق يمكن أن نقرّر أنّ قدماء النّقاد والبلاغيّين لم يجانبوا الصّواب حين جعلوا إيقاع الوزن أساس الشّعر والفيصل بينه وبين النّثر، فهذه الحقيقة تكاد تكون من المسلّمات لدى المحدثين الذين جعلوا وظيفة الوزن «تأكيد الدورة الصّوتية التي هي جوهر الشّعر»[1]، فهذه الدورة الصّوتية هي التي تجعل النّص الشّعري قابلا للتجزّؤ إلى وحدات تتذبذب حول عدد ثابت من المقاطع، ويجعل الأذن تتلقّى انطباعا بانتظام صوتي يكفي لأن يوجِد تقابلا أساسيا بين الشّعر والنّثر.

ومما اشترطه البلاغيون في قول الشعر، النية والقصد، فلقد جعلوهما ركنا لا يمكن أن يكون الكلام شعرا من دونهما، ولعلّ سبب هذا الشرط هو ما يوجد في القرآن الكريم ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم ممّا اتّزن أو جاء على عروض الشعر[2].

وليس الأمر مقصورا على القرآن والحديث، بل هو موجود في كلام الناس أيضا، كما قال الجاحظ: "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن فاعلن كثيرا، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا"[3].

وقد سموا هذه الظاهرة الانسجام الذي جعلوه من أنواع البديع، وحدّد ابن منقذ مفهومه بقوله: "أن يأتي كلام المتكلّم شعرا من غير أن يقصد إليه"، مثل قول ابن هرمة لبعض الحجاب:

بالله ربّك إن دخلت فقل له　　　هذا ابن هرمة واقف بالباب[4]

والرجوع إلى السياق ضرورة لا بد منها في تمييز الشعر عن غيره، وإلا فإن القرآن الكريم نفسه تضمّن تراكيب وافقت بعض أوزان العروض، ومع هذا لا يمكن لأحد أن يزعم أنها من الشعر، لأنها لم ترد في سياق الشعر أصلا.

(1) جون كوهن، النّظرية الشّعرية، ص244.

(2) ينظر العمدة لابن رشيق، 1/119.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 176.

(4) ابن منقذ، البديع في البديع، ص192، 193.

ب- التصوير

والدعامة الثانية للشعر هي التصوير، وقد يعبّر عنه بالمحاكاة أو المجاز أو الإيجاز والغموض، وهذه المصطلحات تدور كلها في فلك الإيحاء، وقد نقل ابن الأثير عن أبي إسحاق الصابي (ت384هـ) تفريقه بين النثر وبين الشعر على أساس الوضوح والغموض، فالترسّل (النثر) هو ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة، أما الشعر فأفخره ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه[1].

ولا شكّ أن الغموض من أشهر وسائل الإيحاء ومظاهره؛ إذ يتعمّد مؤلّف النّص ألا يكون واضحا تمام الوضوح؛ لأنَّ ذلك يقلّل من حضور عنصر الإيحاء في النّص، ولكنه يلمّح أحيانا ولا يصرّح، ويُغمِض دون أن يوضّح، وجعل بعض النّقاد المحدثين الغموض سمة من سمات الأدب، يقول "بول ريكور": «الأدب هو استخدام خطاب، يحدث فيه تعيين أشياء متعدّدة في الوقت نفسه... فهو الاستخدام الوضعي والانتاجي للغموض»[2].

إن ما يعطي للشاعر شرعية هذا الإغماض ويحتم عليه سلوك سبيله أن الشعر في حقيقته محاولات لنقل مشاعر قد تتأبى على التعبير لعدم وضوحها وتحدّدها، وفي ضوء هذا المعنى يمكن أن نفهم قول ابن رشيق: "وإنما سمّي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"[3]. فما دام الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره، فهو يهتدي في الحقيقة إلى التعبير الذي لا يتأتّى لغيره؛ لأن التعبير عن ما لا يمكن الشعور به غير وارد ولا متصوّر، فالحكم على الشيء فرع عن تصوره.

ولعل أبرز خاصية يتولّد عنها إيحاء الشعر ويرتبط بها هي العدول والانزياح عن مألوف اللغة والتعبير، وقد عدّ الجاحظ هذه الخاصية صفة الشعر الجوهرية، ولذلك قبل من الشعر الخروج عن الوسط، بل اعتبر ذلك قاعدته، فهو إما حارّ أو بارد،

---

(1) الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص216.

(2) بول ريكور، نظرية التأويل، ص86.

(3) ابن رشيق، العمدة، 116/1.

ومثله النكتة والغناء، فهي لا تقبل الوسط، فإما جزلة قوية، أو مُسفّة طريفة ساخرة[1].

وهذا التنوّع يعدّ مطلبا لا غنى عنه لأي عمل فنّي ينشد لنفسه التميز والإمتاع اللّذين يتحقّقان بتلك الدهشة والمفاجأة التي تحمل المتلقّي على التأثّر والإعجاب، كما أن التنوّع ضمن العمل نفسه يولد انتظاما يزيد من تفاعل المتلقّي بقدر ما يكسب الأثر من إيقاع لا سبيل إلى تحقّقه وإدراكه من دون التنويع بين أجزاء العمل وتفصيلاته.

فالأثر الجماليّ للشعر ينتج -كما يرى "لوتمان" - عن التردّد أو الصراع في وعي القارئ بين نظامين للاتصال؛ النظام الإشاري العادي، والنظام الشّعري الإيحائيّ، والغرض الأساسي للشعر ليس شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولكنّه الإيحاء بالحقائق والإحساسات، ويرى "كوهن" أن الشّعر لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللُّغة غير الشّعرية، فهذه لغة مشيرة.

وهو يجعل التُّقابل: (مثير) ———— (مشير) ملائما للتقابل: (الشّعر) ———— (لا شعر)[2].

وهكذا مثّل الشعر عند القدماء نمطا من التعبير اللغوي له سمات نوعية ومقوّمات مميزة أبرزها وأشدها ظهورا الوزن، ودعامتها التخييل والتصوير الذي يتأتى بما لا يكاد يحصى من ضروب التصرف الأسلوبي التي يجمعها إطار العدول عن مألوف الأداء، ومشهور التعبير[3].

المنظور الجمالي للشعر

لعل ما ميز تناول النقاد والبلاغيين لظاهرة الشعر غلبة الأحكام الجمالية على هذا التناول، وتجلى هذا في تركيزهم على التشكيل اللغوي والتناسب بين أجزاء

(1) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص204.

(2) كوهن، النّظرية الشّعرية، ص395.

(3) صلاح رزق، أدبية النص، ص82.

العمل الفني، فـ "مع إقرار أعلام النقد في تراثنا بنجاعة الشعر وجدواه واعتمادهم هذا المنظور في ضبط المعجم القيمي للشعر، فإن مرتكزهم القار في تحديد خصوصيته ظل محكوما برؤية جمالية أساسا، ولعل في رأي قدامة بن جعفر الذي يحصر الشعرية في الإخراج الصوري للمعنى ما يختزل هذا النزوع"[1].

إن هذا التناسب الجمالي لفن الشعر يتردّد عند عامة النقاد والبلاغيين، ولعل ابن طباطبا أبرز هؤلاء حين شبه الشاعر بالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف، ولا يهلهل منه شيئا فيشينه، كما شبّه الشاعر بالنحّات والنقّاش والبنّاء، وهذا يعطي صورة عن المنحى الجمالي الذي يكمن وراء هذه النظرة.

ومن مقاييس جودة الشعر عند ابن طباطبا أن يكون محكما متقنا، أنيق الألفاظ، رائع التأليف، سالما من جور التأليف، وأن تتماثل أجزاء القصيدة جميعا في صفات الجودة، وأن تمثّل بنية متماسكة متّسقة لا يحسن معها تقديم بيت على بيت، وأن تقتضي كل كلمة ما بعدها، وأن يكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها، وأن تكون كل كلمة في القصيدة موضوعة موضعها على نحو تطابق فيه معناها الذي جيء بها من أجله.[2]

وانطلاقا من هذا المبدأ يحكم على النّص الأدبيّ بصفة عامّة والشّعر بصفة خاصة بالنظر إلى ما يتكئ عليه من تناسب بين أجزائه، ولحمة بين عناصره، ويؤيّد هذا الأمر ما جاء في كتاب الموشح للمرزباني من أن عمر بن لَجَأ قال لابن عم له: أنا أشعر منك، قال له: وكيف ؟ قال: إني أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه»[3]، يقصد أن أبياته ليس بينها من التلاؤم والمناسبة ما بين أبياته.

وقد عرض الجاحظ لهذه المسألة في سياق شرحه لبيت أبي البيداء الرياحي:

وَشِعْرٍ كَبَعْرِ الكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ لِسَانُ دَعِيّ فِي القَرِيضِ دَخِيلِ

---

(1) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص149.

(2) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص183.

(3) المرزباني: الموشح. ص404. وينظر البيان والتبيين، 129/1.

فقال: «أما قوله (كبعر الكبش)، فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرّقا غير مؤتلف ولا متجاور، وكذلك حروف الكلم وأجزاء الشّعر من البيت، تراها متّفقة لمسا، وليّنة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشقّ على اللسان وتكدّه، والأخرى تراها سهلة ليّنة، ورطبة متوالية، سلسة النظام خفيفة على اللسان، حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد»[1]. فالتناسب وفق هذه الرؤية ضرورة لا مناص للشعر والشاعر منها إذا أراد لشعره قدرا من الانسجام والقبول لدى المتلقّي، يرقى به الشعر إلى مصافّ سائر الفنون.

ولم يهمل النقاد والبلاغيون جانب التلقّي وأهمية المتلقي في تذوق الشعر ومواطن جماله، فللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة كمواقع الطعوم المركّبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، والأراييج الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، والنقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ، والإيقاع المطرب المختلف التأليف، والملامس اللذيذة الشهية الحس[2]. وهذا يدل على الطبيعة الجمالية للشعر الجيّد الذي يرضي الحاسّة الجمالية عند متلقّيه كما ترضيها أصناف الفنون الجميلة الأخرى.

غير أن هناك عاملا آخر لا يتصل ببنية الشعر وتركيبه الداخلي بقدر ما يتصل بحال المتلقّي وموافقة الأثر الشعري لتلك الحال، كالمدح في حال المفاخرة، والهجاء في حال مباراة المهاجي، والمراثي في حال جزع المصاب، والغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه"[3].

وقد نبّه ابن قتيبة على أثر الأشعار الحسنة في الاستبداد بالحس الجمالي للمتلقي، استبدادا تاما يشغل معه عن أي شاغل آخر، وهذا يعني أن مظاهر الجمال

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 50/1.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص53.

(3) المرجع نفسه، ص54.

في الأثر الشعري تطالع المتأمل من كل ناحية فيه، فيُحدث هذا عنده ضربا من الاندهاش أو الغياب أو الاستغراق التامّ[1].

وخلاصة القول أن المبادئ النظرية التي تعارفها جمهور النقاد والبلاغيين تنظيرا هي التي حكمت نظرتهم إلى الشعر ومقارنتهم له بالنثر، وتتجلّى غلبة الأحكام الجمالية في تركيزهم على التشكيل اللغوي والتناسب بين أجزاء القصيدة الواحدة.

لقد بحث النقاد والبلاغيون قضية الكلام الأدبي على أساس جملة من المقارنات أبرزها مقارنة الشعر (ممثّلا للكلام الأدبي) بالنثر (ممثّلا للكلام العادي).

ومن أبرز المسائل التي أثارها البلاغيون والنقاد مما يتصل بالعلاقة بين الشعر والنثر اختلافهم حول أوليتهما وأيهما أصل للآخر، حيث رأى فريق منهم أن أصل الكلام نثر، حتى إذا اختير له اللفظ والوزن والقوافي المناسبة أمكن أن يكون شعرا، ورأى آخرون أن المنظوم مادة المنثور وأصله، فإذا أريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئا بعد نثره، أو رد المنثور إلى النظم، كما أنهم أثاروا مسألة أفضلية الشعر والنثر، فرأى عامّتهم أن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، وفي مقابل هذا أعلى آخرون من شأن النثر، وجعلوه أشرف من الشعر، متأثّرين بكون القرآن المعجز منافيا للشعر.

وقوام الشعر عندهم فالوزن والتصوير، فأما قيمة الوزن فتستند إلى مقدار التّناسب الذي يحقّقه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات، واطّراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهو سر ما يعزى إلى الشّعر من مزية وفضل وتأثير، أما التصوير فهو سبيل ما يأتيه الشاعر من إغماض وإيحاء، يضطرّه إلى مضايقه أن الشعر في حقيقته محاولات لنقل مشاعر قد تتأبّى على التعبير أصلا.

---

(1) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص162، 163.

ومن أبرز ما وسم تناول النقاد والبلاغيين لظاهرة الشعر غلبة الأحكام الجمالية على هذا التناول، حيث إن المبادئ النظرية التي تعارفها جمهور النقاد والبلاغيين هي التي حكمت نظرتهم إلى الشعر ومقارنتهم له بالنثر، وتجلّى هذا في تركيزهم على التشكيل اللغوي والتناسب بين أجزاء العمل الفني، والانسجام بين مكونات القصيدة الواحدة.

الفصل السادس

اجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل

يعرّف اللسانيون السياق الاجتماعي بأنه: « مجموعة الظروف الاجتماعية الممكن أخذها بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والسلوك اللغوي.. وأحيانا يوسم بالسيـاق الاجتماعي للاستعمال اللغوي، ونقول أيضا "السياق المقامي" أو "سياق المقام"؛ وهو المعطيات التي يشترك فيها المرسل والمستقبل حول المقام الثقافي والنفسي، والتجارب المشتركة بينهما والمعارف الخاصة بكل منهما Jean dubois et autres, dictionnaire de linguistique, p 120.

ويقر أكثر اللسانيين وعلماء الدلالة بعدم إمكان الفصل التام بين المعطيات اللغوية الخالصة والمعطيات غير اللغوية التي تتصل بها، ويتعلق بها المعنى، فهذه المعطيات - غير اللغوية الخالصة - هي في مجموعها تشكل سياق الحال أو المقام.

وهذا يجعل السياق يمتد في مفهومه ليشمل كل الظروف غير اللغوية التي يمكن أن تتحكم في إنتاج نص ما وفهمه، ولا شك أن من أهم الوسائل غير اللغوية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب اللغوي، عامل الثقافة التي تشكل نتيجة رؤيتنا للحياة إلى حد ما. حيث إن جزءا من صعوبة ربط اللغة بالعالم الخارجي قد ينشأ من حقيقة أن الطريقة التي نرى بها الحياة تعتمد - إلى حد ما - على اللغة التي نستخدمها، ومن هنا كان السياق الاجتماعي من الأسس التي لا

مناص من اعتمادها في تحليل الخطابات وتأويل النصوص لفهم محتواها وإدراك دلالاتها الحقيقية.

وتعد الكناية ألصق ألوان التخييل بالسياق الاجتماعي والثقافي، وهي تختلف عن الاستعارة في كون القرينة في الكناية غير واضحة تماما، ويمكن للسامع حملها على حقيقتها، مما يحتم النظر إليها من خلال استعمالاتها وما تدل عليه من قبل مستعمليها.

ومن شأن هذه الخصوصية التي للكناية أن تؤكد طبيعتها التخييلية؛ من حيث هي عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، حيث يكون على المتلقي أن يقوم بحركة عكسية ينتقل خلالها من المعنى الحرفي (المذكور) إلى المعنى المراد (المتروك).

فالشّاعر أو الأديب، يقوم في التخييل الكنائي بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره، ويكون هذا اللازم المذكور نقطة الانطلاق للمتلقي في تأويل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي مر بها صاحب النّص، ولكن في اتجاه عكسي، إلى أن يصل إلى المعنى المراد.

وفي كل الحالات تحافظ الكناية على خصوصيتها ضمن الثقافة - واللغة جزء منها - في بناء عملية التخييل، وفي مباشرة التحليل والتأويل.

مفهوم السياق الاجتماعي:

يعرّف السياق الاجتماعي بأنه: «مجموعة الظروف الاجتماعية الممكن أخذها بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والسلوك اللغوي.. وأحيانا يوسم بالسياق الاجتماعي للاستعمال اللغوي، ونقول أيضا "السياق المقامي" أو "سياق المقام"؛ وهو المعطيات التي يشترك فيها المرسل والمستقبل حول المقام الثقافي والنفسي، والتجارب المشتركة بينهما والمعارف

الخاصة بكل منهما»[1].

فالسياق الاجتماعي يرتبط بالمقام الذي هو « مجموعة الشروط الاجتماعية والتاريخية والعوامل غير اللسانية التي يتحدد بمقتضاها إنشاء العبارة أو العبارات في زمان ومكان ما، وهو ما يعرف في اللسانيات بالسياق المقامي "***Contexte situationnel***"[2].

وإذا كان السياق في مفهومه العام هو ما يسبق أو يلحق الوحدة اللغوية من وحدات أخرى تتحكم في وظيفتها ومعناها، فإنه في مجال اللسانيات يمتد ليشمل كل الظروف التي تحيط بالنص مما يتصل بالمرسل والمستقبل والمقام ككل.

والعلاقة بين السياق اللغوي والمقام هي علاقة تكامل؛ فالمقام يسمح بإزالة الإبهام عن الجملة[3]، كما أن المقام يجعل معلومات معطاة بواسطته لا تكون بحاجة إلى أن يعبر عنها بواسطة اللغة[4].

وفي قاموس اللسانيات لـ"جورج مونان" تفريق بين السياق والمقام، حيث "السياق يمكن عده التعبير بواسطة وسائل لغوية بحتة، وهو ما يفرقه عن المقام ... في المقام يشار إلى قلم فوق الطاولة، ويقال هاته لي، لكننا نكتب بخلاف ذلك: أعطني القلم الذي فوق الطاولة»[5].

فالعبارة الأخيرة (الذي فوق الطاولة) يمكن أن يستغنى عنها استغناء بما يرى ويعلم من حال الخطاب، وقد تكلم قدماء اللغويين العرب عند حديثهم عن الحذف، عن أن المحذوف يشترط أن يدل عليه دليل من اللفظ أو من الحال، وإلا لم يجز حذفه.

---

(1) Jean dubois et autres, dictionnaire de linguistique,. p 120.

(2) Ibid., p 444.

(3) Christian Baylon et Paul Fabre, la sémantique, p135.

(4) Ibid., p137.

(5) George Mounnene, dictionnaire de la liguistique, p83.

ومن خلال استعراض تعريفات السياق السابقة يتبدى لنا عدم إمكان الفصل تماما بين المعطيات اللغوية الخالصة والمعطيات غير اللغوية التي تتصل بها، ويتعلق بها المعنى، هذه المعطيات - غير اللغوية الخالصة - تشكل في مجموعها سياق الحال أو المقام.

وبهذا يمتد السياق ليشمل كل الظروف غير اللغوية التي يمكن أن تتحكم في إنتاج نص ما وفهمه، ومن أهم الوسائل غير اللغوية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب اللغوي، عامل الثقافة التي تشكل نتيجة رؤيتنا للحياة إلى حد ما. حيث «إن جزءا من صعوبة ربط اللغة بالعالم الخارجي قد ينشأ من حقيقة أن الطريقة التي نرى بها الحياة تعتمد -إلى حد ما- على اللغة التي نستخدمها»[1].

لقد ذهب "إدوارد سابير" إلى أنه ليس بالإمكان فصل اللغة عن ثقافة البيئة التي تتكلمها... وهو يستعمل كلمة ثقافة بمعناها الشامل للدلالة على مجموعة التصورات والتمثلات التي تؤلف النظرة التي يكونها الشعب عن العالم المحيط به، فاللغة هي جزء أساسي من هذه الثقافة بل أحد مكوناتها الأساسية[2]. ثم كتب "وورف" بالتفصيل عن وجهة النظر السابقة وشرحها وصارت معروفة بفرضية "وورف" و"سابير" وزعم "وورف" أننا لسنا على علم بخلفية لغتنا، مثلما أننا لا نكون على علم بوجود الهواء، إلى أن نشعر باختناق، وأننا لو نظرنا إلى لغتنا لأدركنا أن اللغة لا تعبر عن أفكار فقط، بل تجسد الأفكار، وأننا نحلل الطبيعة عبر خطوط ترسمها لغتنا الأصلية[3].

والفرضية في شكلها هذا، تؤدي إلى نتيجة مفادها أن ليست هناك أية قيود على كم التباين القائم بين اللغات المختلفة، ولا على التباين القائم بين الناس في أسلوب تفكيرهم، والمفاهيم التي يكونونها[4].

---

(1) ينظر: بالمر، علم الدلالة، ص86.

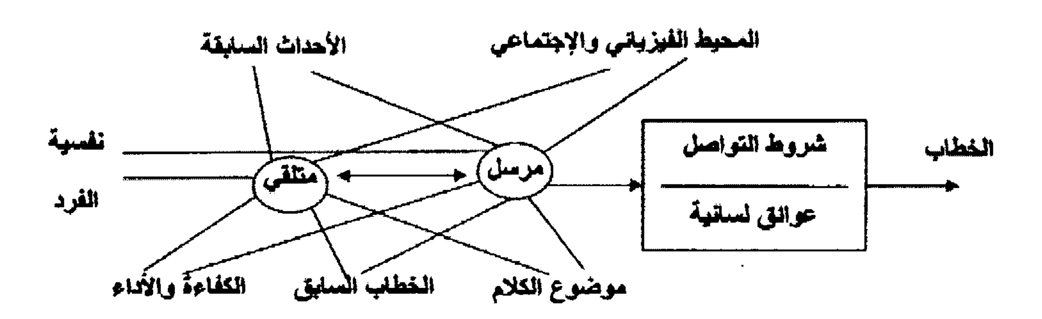
(2) ميشال زكرياء، الألسنية، المبادئ والأعلام، ص220 .

(3) بالمر، علم الدلالة، ص86.

(4) هدسون، علم اللغة الاجتماعي، ص354.

وعلى الرغم من المبالغة التي اتسمت بها هذه النظرية فإنها لفتت الأنظار إلى جانب هام هو صعوبة - بل استحالة - فصل اللغة عن سياقها الاجتماعي والثقافي لدى الجماعة التي تتكلمها.

إن المقام لا يمكن إلا أن يكون معقدا، لاشتماله على العناصر غير اللغوية وغير المحدودة، وقد مثله "كريستيان بيلون" و"بول فابر" كما يأتي[1]:



ولعل هذا يبرز تعقد المقام وأهميته معا في تعريف المحتوى الدلالي للخطاب[2].

وقد عمل العالم الإنجليزي "فيرث" على تطوير مفاهيم السياق وتوسع فيها، وإذا كان "مالينوفسكي" قد اعتبر أن المعطيات الاجتماعية هي بمثابة الخلفية التي يجب الرجوع إليها لتحديد القصد من تلك الكلمات أو الجمل التي توحي بأكثر من معنى، فإن "فيرث" يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث ربط اللغة بالمجتمع برباط أوثق، واعتبر أن الإنسان إنما يتخاطب مع غيره ضمن مواقف اجتماعية مختلفة تحدد شكل الأسلوب الذي عليه أن يعتمده، ونوعية الكلمات التي عليه اختيارها[3].

---

(1) Christian Baylon et Paul Fabre, la sémantique, p138.

(2) في معجم المصطلحات اللغوية يعرف "سياق الحال" بأنه «الخلفية غير اللغوية للكلام (أو النص)، ومن خلالها يأخذ تمام معناه في الاستعمال، ومن هذه العناصر: الكلام السابق، الإطار الاجتماعي الذي يتم فيه الكلام، ومستوى العلاقة بين طرفي الكلام اجتماعيا وثقافيا».
ينظر رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، مادة (س و ق).

(3) عبد السلام المسدي، اللسانيات من خلال النصوص، ص175، 176 .

ويرى "فيرث" أن حياة الإنسان في المجتمع تتطلب القيام بأدوار مختلفة، ومعايشة مواقف متنوعة، مما يفرض عليه تكيفا لغويا مع هذه الأدوار والمواقف؛ فالطريقة التي يتخاطب بها والد مع أولاده مثلا تختلف عن طريقته في مخاطبته رؤساءه في مجال حياته المهنية وهكذا.. ويحدد "فيرث" مهمة البحث اللغوي بأنها متابعة الإنسان في مختلف مواقفه الحياتية، للتعرف على مدى اختلاف أسلوبه وفقا لاختلاف تلك المواقف[1].

وهكذا تبدو وثاقة الارتباط بين عملية التحليل اللغوي والظروف الخارجية للخطاب عند "فيرث" من خلال اهتمامه بالفرد ومحيطه في عملية التحليل اللغوي، فمن ناحية يهتم بالفرد المتكلم كعنصر هام من عناصر المقام، حيث إن اللغة كما يقول: «تحتف بالنشاطات الإبداعية للأشخاص المتكلمين»[2].

ويميل المحدثون بصفة عامة إلى عد المعطيات السياقية عناصر أساسية تؤثر في قيمة الخطاب وتأويله كلما تغيرت أو تغير عنصر منها، وكلما توفر المتلقي على معلومات من هذه المكونات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها[3].

فـ«على محلل الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يرد فيه جزء من خطاب، إذ هناك بعض الحدود اللغوية التي تتطلب معلومات سياقية أثناء التأويل...ومن أجل تأويل هذه العناصر - حين ترد في خطاب ما - من الضروري أن نعرف (على الأقل) من هو المتكلم، ومن هو المستمع، وزمان إنتاج الخطاب ومكانه»[4].

والمتلقي باعتباره أهم عنصر في عملية الإبلاغ يؤول الخطاب تبعا للمعلومات التي تكون حاضرة في ذهنه مما ذكرناه سابقا (أي العناصر السياقية)، وبهذا يستعمل معلوماته هاته في عملية الفهم والتأويل وتجنب الغموض. وإن (خلفيات

---

(1) المرجع نفسه، ص 175.

(2) G.R. Firth, parers in liguistic., p25

(3) محمد خطابي، لسانيات النص، ص297.

(4) المرجع نفسه، ص297.

المخاطب) هي التي تحدد التأويل المناسب الذي يعطيه المخاطِب للنص أو الخطاب[1].

ذلك أن المستمع أو القارئ حين يواجه خطابا ما، لا يواجهه وهو خالي الذهن، فالمعروف أن معالجته للنص المعاين، «تعتمد من – ضمن ما تعتمده – على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه، كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص السابق له قراءتها ومعالجتها»[2].

ومن الأمثلة التي ضربها "جون ليونز" ليوضح دور السياق في تأويل العبارات والنصوص وإزالة غموضها عبارة (**I haven't**) فإن لها المحتوى الذي تحمله العبارة (**I have not been to Switzerland**) أي: (لم أقم بزيارة لسويسرا) في سياق معين، كما أن لها المحتوى الذي تحمله (**I have not got any money**) أي: ليست لدي أية نقود) في سياق آخر، وهكذا يمكن لـ: (**I haven't**) أن تحمل غموضا لا حصر له عندما تكون خارج السياق، أما إذا استخدمت في سياق معين فإنها تفقد غموضها[3].

وهناك مثال آخر عن الغموض الذي لا يزيله إلا السياق؛ فالجملة الإنجليزية الآتية: (**They passed the port at midnight**) لها معنيان هما: (لقد مروا على الميناء عند منتصف الليل) و(لقد تناولوا الخمر المعتق عند منتصف الليل)، على أنه سيتضح عادة من خلال السياق أيّ اللفظتين (**port**: ميناء) و(**port**: نوع من الخمر) هي المستخدمة، كما سيتضح أن معنى واحدا من المعاني المتعددة للفعل (**port**) هو المقصود[4].

---

(1) من المعلوم أن التأويل النحوي لدى القدماء كان يعتمد بشكل أساسي على هذه الخلفيات لدى المخاطب، فقد يستغنون ببعض الألفاظ عن بعض إذا كان في الملفوظ، دلالة على المحذوف لعلم المخاطب.

(2) محمد خطابي، لسانيات النص، ص61.

(3) جون ليونز، اللغة والمعنى والسياق، ص222.

(4) المرجع نفسه، ص222.

ومن أهم الظواهر الفنية التي يبرز معها دور السياق في عملية التأويل ظواهر الصورة الأدبية والمجاز، فـ«تأويل المخاطب للكلام وتفسيره تفسيرا مجازيا لا يعتمد على كونه شاذا أو متناقضا من الناحية الدلالية، ولكنه يعتمد على السياق؛ حيث يكون المعنى الحرفي غير محتمل في ذلك السياق»[1].

وتخضع عملية التفسير المجازي إلى قيود تفرضها معتقدات المشاركين في الحوار وافتراضاتهم، بما في ذلك معتقدات وافتراضات كل منهم عن معتقدات وافتراضات الآخرين[2].

وبناء على ذلك فـ «عندما يقرر المخاطب أن هناك شيئا ما يجري التعبير عنه، إضافة إلى ما قد تم قوله، فإن عليه أن يستنتج ما هو هذا الشيء، مستندا إلى المعلومات السياقية التي يشاركه فيها الشخص الذي يشاركه الحديث»[3].

وملخص القول أن التعابير المجازية لا تختلف عن التعابير غير المجازية، من حيث الغموض الواضح الذي يعتمد - في تفسيره - على السياق. وبهذا ندرك أن السياق من الأسس التي ينبغي اعتمادها في تحليل الخطابات والنصوص لفهم محتواها وإدراك دلالاتها الحقيقية.

ملامح السياق الاجتماعي عند القدماء:

لقد كانت فكرة المقام وأبعاده الاجتماعية والثقافية محور أعمال البلاغيين والنقاد، وأولى مظاهر اهتمامهم بالأبعاد الاجتماعية والثقافية للسياق تركيزهم على طبيعة المتلقي وظروفه من أجل تكييف الخطاب بما يناسبه. ولا شك أن أحوال المتلقين تشمل «جميع الظروف التي يتأثرون بها وتشكل أمزجتهم واتجاهاتهم، كالبيئة التي يسكنونها، وحالة المناخ السائد فيها، ونوع المهنة التي يشتغلون بها،

---

(1) المرجع نفسه، ص 239.

(2) المرجع نفسه، ص 239.

(3) المرجع نفسه، ص 239، 240.

وأحوالهم المعيشية، والسياسة التي يخضعون لها، والمذاهب التي يعتنقونها، وغير ذلك من الظواهر الاجتماعية التي تؤثر في أجسام الناس وعقولهم، والوقوف عليها أمر مهم للبليغ»[1].

ويؤكد العسكري على مراعاة حال المخاطبين وظروف الخطاب، ومكاتبة كل فريق منهم على قدر طبقتهم[2]، ويستشهد على ذلك من فعل النبي - صلى الله عليه وسلم - فإنه «لما أراد أن يكتب إلى أهل فارس كتب إليهم بما يمكن ترجمته... فسهّل الألفاظ غاية التسهيل، حتى لا يخفى منها شيء على من له أدنى معرفة في العربية، ولمّا أراد أن يكتب إلى قوم من العرب فخّم اللفظ، لِما عرف من فضل قوتهم على فهمه، وعادتهم لسماع مثله»[3].

ولا يختلف الأمر عند قدامة بن جعفر، فعند حديثه عن المدح ذكر أن المدح يختلف بحسب الممدوح ومرتبته، فـ«أما مدح ذوي الصناعات، فأن يمدح الوزير والكاتب بما يليق بالفكرة والروية، وحسن التنفيذ والسياسة... وأما مدح القائد فبما يجانس البأس والنجدة، ويدخل في باب الشدة والبطش والبسالة... وأما مدح السوقة من البادية والحاضرة فينقسم بحسب انقسام السوقة إلى المتعيشين بأصناف الحرف وضروب المكاسب، وإلى الصعاليك والخراب والمتلصصة، ومن جرى مجراهم»[4].

ولا يقتصر الأمر في أمر المقام على مراعاة حال المخاطبين فحسب، بل إن الغرض الذي يكتب فيه يتحكم كذلك في خصائص الخطاب فإن: «سبيل ما يكتب به في باب الشكر ألا يقع فيه إسهاب... وسبيل ما يكتب به التابع إلى المتبوع في معنى الاستعطاف ومسألة النظراء ألا يكثر من شكاية الحال ورقتها... بل يجب أن يجعل الشكاية ممزوجة بالشكر، والاعتراف بشمول النعمة، وتوفير العائدة»[5]، وفي

(1) فتحي فريد، المدخل إلى دراسة البلاغة، ص 56.

(2) العسكري، كتاب الصناعتين، ص154.

(3) المرجع نفسه، ص 155.

(4) قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 85، 87.

(5) العسكري، كتاب الصناعتين، ص 157، 158.

قوله "ما يكتب به التابع إلى المتبوع" إشارة إلى عنصر آخر ضمن عناصر المقام وهو العلاقة بين المشتركين في الخطاب، التي أولاها الغربيون عناية كبرى في نظرية السياق.

إن الظروف الخارجية للخطاب ذات أثر حاسم في إنتاج الخطاب وتحديد دلالاته وتأويله.

«فهناك أحوال ينظر فيها إلى المتكلم؛ أي إن المتكلم يكيف كلامه في بعض الأحيان استجابة لحالته هو التي يحس بها... كما أن هناك أحوالا لا ترجع إلى المخاطِب بل إلى غيره، وبهذا يتضح أن صاحب الحال قد يكون ذات المتكلم، وقد يكون مخاطَبا وهو الغائب، وقد يكون غيرهما»[1].

وقضية اشتمال ظروف المخاطبين على كل ما يتصل بحياتهم الاجتماعية والثقافية أشار إليها "السكاكي" في "مفتاح العلوم" عند حديثه عن مناسبة الجمع بين بعض الألفاظ دون بعض، بالنظر إلى كونها تنتمي إلى حقل واحد، يعرف من خلال الخلفيات الاجتماعية والثقافية للمخاطِب، فقال: « ... ولصاحب علم المعاني فضل احتياج في هذا الفن إلى التنبه لأنواع هذا الجامع والتيقظ لها... فمن أسباب تجمع بين صومعة وقنديل وقرآن، ومن أسباب تجمع بين دسكرة وإبريق وخلان»[2].

ثم يضرب "السكاكي" لذلك مثلا من القرآن الكريم وهو قوله تعالى ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿١٨﴾ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴿١٩﴾ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴿٢٠﴾﴾[3] حيث لا يدرك انسجامها وتآلفها إلا ذو الخلفية الثقافية والاجتماعية المتصلة بالبادية؛ فمن لم يكن من الأعراب أو يعرف ما يتعلق بحياتهم وعليه معاشهم، استغرب هذا الجمع بين الإبل والسماء والجبال والأرض؛ «لبعد

(1) عبد الستار حسين زموط، من سمات التراكيب، ص28.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 157.

(3) الغاشية 17، 20.

البعير عن جنابه في مقام النظر، ثم لبعده في خياله عن السماء وبعد خلقه عن رفعها، وكذا البواقي»[1].

ولكن بالتعرف على حياة العرب في مختلف نواحيها الاجتماعية وبإدراك السياق الاجتماعي يزول عجبه من الجمع بين هذه الأشياء وذلك إذا نظر - كما يقول السكاكي - إلى «أن أهل الوبر إذا كان مطعمهم ومشربهم وملبسهم من المواشي، كانت عنايتهم مصروفة - لا محالة - إلى أكثرها نفعا، ثم إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصل إلا بأن ترعى وتشرب كان جل مرمى غرضهم نزول المطر، وأهم مسارح النظر عندهم السماء، ثم إذا كانوا مضطرين إلى مأوى يؤويهم، وإلى حصن يتحصنون فيه، فلا مأوى إلا الجبال»[2].

وكأن السكاكي يشير إلى ما عرف في المدارس الحديثة بالسياق الاجتماعي والثقافي، وهذا يدل على أن إدراك ترابط النص وانسجامه وتأويله لا يمكن أن يحصل من غير افتراضات تكون لدى المتلقي، وهذه الافتراضات تكون جزءا لا يتجزأ من السياق الاجتماعي العام.

الكناية ضمن السياق الاجتماعي ... بين التخييل والتأويل:

إن صور البيان المختلفة لا يمكن فيها الاعتماد على ظاهر اللفظ وحده لاستخلاص المعنى، والدلالة فيه لا تحصل بمعرفة المعاني المعجمية للألفاظ، بل المعنى هو الدلالة الثانية في العموم، يقول "الجرجاني": «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[3].

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص157.

(2) المرجع نفسه، ص 168.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 262.

وأهم بعد في عملية التخييل والتأويل هو اجتماعية اللغة، أو سياقها الاجتماعي، ذلك أن الصور البيانية في العادة هي عادات استعمالية درج عليها أصحاب اللغة، ولا يمكن فهم مغزاها خارج إطارها الذي تستعمل فيه بالاعتماد على ظاهر اللفظ وحده؛ وهو ما عناه "الجرجاني" بقوله: «ومن عادة قوم ممن يتعاطون التفسير بغير علم أن يوهموا أبدا في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل أنها على ظواهرها فيفسدوا المعنى بذلك»[1].

فالاستعارة - وهي نوع من المجاز - لا بد لها من قرينة تفصح عن الغرض وترشد إلى المقصود، ويمتنع معها إجراء الكلام على حقيقته، وهذه القرينة إما حالية تفهم من سياق الحديث، أو مقالية تعرف من اللفظ. وقد تحدث "الجرجاني" عن أن الاستعارة لا بد لها من قرينة معنوية أو لفظية من دليل الحال أو من فحوى الكلام، فإذا قال القائل: "رأيت أسدا" ودلّ الحال على أنه لم ير السبع علمت أنه أراد التشبيه.

ولكن الكناية - فيما نرى - ألصق بالسياق الاجتماعي والثقافي، وهي تختلف عن الاستعارة في كون القرينة في الكناية غير واضحة تماما، ويمكن للسامع حملها على حقيقتها، وهنا يتحتم النظر إليها من خلال استعمالاتها وما تدل عليه من قبل مستعمليها، يقول "المراغي" متحدثا عن الكناية: «إن العرب تلفظ أحيانا بلفظ لا تريد منه معناه الذي يدل عليه بالوضع، بل تريد منه ما هو لازم في الوجود، بحيث إذا تحقق الأول تحقق الثاني عرفا وعادة، فنقول: فلان رحب الصدر، ونقصد أنه حليم من قبل أن الحليم يكون ذا أناة وتؤدة ولا يجد الغضب إليه سبيلا، لما في صدره من السعة لاحتمال كثير من الحفائظ والأضغان»[2].

وهذه الفكرة بشأن الكناية كان الجرجاني شرحها مبينا أن الدلالة فيها استنتاجية، لا تتحصل من مجرد اللفظ، «فإذا قلنا: (كثير الرماد)، أو (طويل النجاد) أو قلنا في المرأة: (نؤوم الضحى) فإننا في جميع ذلك لا نفيد غرضنا من مجرد اللفظ، ولكن

---

(1) المرجع نفسه، ص305.

(2) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص279، 280.

يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع ذلك المعنى على سبيل الاستدلال»[1].

وواضح أن هذا التأويل لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن القارئ بما له من خلفيات وثقافة توجه فهمه وتأويله واستشعاره لهذه الدلالات والمقاصد، فهذه الدلالات والمقاصد لا يمكن عزلها عن السّياق بنوعيه؛ اللغوي وغير اللغوي، حيث ينبغي أن تراعى أطراف الخطاب وعناصره المختلفة.

ومن هنا يمكن إدراك طبيعة الكناية التخييلية؛ من حيث هي عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، ويكون على المتلقي أن يقوم بحركة عكسية ينتقل خلالها من المعنى الحرفي (المذكور) إلى المعنى المراد (المتروك).

ويمكن توضيح هذه الآلية من خلال المخطط الآتي للكناية المشهورة: (كثير الرماد).

الأديب

الكرم - كثرة إيقاد النار - كثرة الرماد

المتلقي

المستوى العادي (غير المنزاح) المستوى الفنّي (المنزاح)

فالشّاعر أو الأديب، يقوم في الكناية بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره، ويكون هذا اللازم المذكور نقطة الانطلاق للمتلقي في تحليل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي مر بها صاحب النّص، ولكن في اتجاه عكسي، إلى أن يصل إلى المعنى المراد.

ومن هنا فإن التأويل المستند إلى الخلفيات الثقافية والاجتماعية للخطاب وأطرافه هو في حق الكناية أوجب منه في غيرها؛ ذلك أنَّ العبارة الحرفية، في الكناية قابلة للتحقق الفعلي، إلا أنَّها ليست مقصودة في ذاتها، ولكن يراد من

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص262.

المتلقي أن ينتقل منها إلى ما هو أهم وأولى وأحق، يقول الجرجاني في شرح هذه الفكرة: «ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: (هو كثير رماد القدر)، وعرفت منه أنَّهم أرادوا أنَّه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللَّفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنَّه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنَّهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنَّه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة ... وهكذا السبيل في كلّ كناية»[1].

وهذه إشارة من الجرجاني إلى أن الخلفية الثقافية المستندة إلى السياق الاجتماعي هي سبيل المتلقي إلى تأويل هذه الكناية وأشباهها من الكنايات ما دامت ضفائرها نسجت من هذا السياق...

فإيحاء الكناية إنَّما يتحقَّق بهذا الانتقال من المعنى الذي يفيده اللَّفظ بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجاني، وما دام معنى المعنى هو المقصود من التَّعبير الكنائي فإن إيراده يكون قد تم بالتلميح والتعريض دون أن يصرح به، وهذا من أهم أوجه التخييل، وهو يتصل بتعدد الدَّلالة عند المحدثين، يقول عبد العزيز حمودة: «الواقع أن أفكار البلاغيّين العرب عن المعنى ومعنى المعنى لا تختلف في جوهرها عن تعدد الدَّلالة بالمعنى الحديث خاصة عند النّقاد الجدد ... ولم يترك عبد القاهر الجرجاني فرصة سواء في دلائل الإعجاز أم أسرار البلاغة دون أن يؤكد خطأ التوقف عند الدَّلالة الظَّاهرة»[2].

ولعلَّه لأجل هذا التأرجح في الكناية بين المعنى المحصل من ظاهر اللَّفظ والمعنى الثاني الذي يحيل إليه جعلها ابن الأثير صورة يتجاذبها جانبا الحقيقة والمجاز، واستدل بقوله تعالى: ﴿أَوْ لَٰمَسْتُمُ ٱلنِّسَآءَ﴾ [النساء: 43]، حيث يجوز حمله على الحقيقة والمجاز[3].

---

(1) المرجع نفسه. ص325.

(2) عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة، ص395.

(3) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، 171/2.

على أن طبيعة الكناية وكونها إحدى أشكال المجاز يقتضي أن يراد فيها لازم المعنى لا المعنى الحرفي؛ لأنَّها لو أريد فيها المعنى الحرفي لغدت حقيقة، ولما دخلت ضمن المجاز، وإنَّما المعنى الأول يجوز أن يتحقَّق وإن لم يكن غاية ما يراد إثباته، والكناية بذلك ليست وسيلة من وسائل الإيحاء فحسب، بل هي ألصق أنواع البيان بالإيحاء.

وقد ربط البلاغيّون بين الكناية وعدد من الأنواع الأخرى التي تشترك في أنَّها لا تصرح بالمعنى، بل تلمح إليه تلميحا وتومئ إليه إيماء، ولو تأملنا الأنواع التي تذكر مع الكناية لوجدنا أنَّها تشترك معها في التلميح إلى المعنى والتعريض وعدم التصريح، وهذا الأمر يؤكد الطِّبيعة الإيحائيّة التخييلية للكناية نفسها. حيث فيها لا يصرح بالمعنى، بل يلمح إليه تلميحا، ويدرك عن طريق ما سمَّاه الجرجاني معنى المعنى، ويقابله في الاصطلاح الأجنبي (**Connotation**)، ويعني التَّعبير غير المباشر وغير الصريح عن المعنى، باستعمال بعض لوازمه ومقتضياته.

فالكناية المشهورة /كثير الرماد/ لا يمكن أن تبنى خارج البيئة الثقافية والسياق الاجتماعي، كما أن تأويلها يستدعي استحضار كل تلك الخلفيات الثقافية والاجتماعية للتوصل إلى مغزاها، الأمر هنا يتعلق ببيئة محددة هي البادية العربية، وبقوم معينين هم العرب، وبتقاليد عريقة لهم في الكرم والمروءة، وبوسائل درجوا على ربطها بكرم الضيافة من مثل إيقاد النار، وطهو الطعام، وإطعامه ابن السبيل وذا الحاجة الفقير، وكل حديث عن كثرة الرماد وما يتصل به في سياق المدح بمعزل عن هذا السياق الاجتماعي لا معنى له البتة.

ويصدق هذا الحكم على أنواع الكناية الأخرى التي يذكرها البلاغيون كالتلميح الذي يعني الإشارة إلى قصة أو شعر من غير ذكره، كقول أبي تمام:

فَـــوَاللهِ مَـــا أَدْرِي أَأَحْـــلاَمُ نَـــائِمٍ أَلَمَّتْ بِنَا أَمْ كَانَ فِي الرَّكْبِ يُوشَعُ[1]

---

(1) القزويني، الإيضاح، والبيت في ديوان أبي تمام، ص167.

فهذا التلميح يشبه الرمز عند المحدثين، إذ تذكر كلمة أو عبارة، من ورائها قصة هي المقصودة، وفي جميع الحالات يكون المعنى الذي يفترض أن يستحضره المتلقي أكبر من اللّفظ الذي يعبر به عنه. فلفظ يوشع لا بد في تأويل رمزيته من الإحاطة بالسياق التاريخي والديني لقصته، وبمثل ما كان هذا السياق الثقافي منطلق الشاعر في الإتيان بهذا الرمز فإنه مستند كل تأويل يؤمه القارئ في سياق تفاعله مع النص.

ومن أنواع الكنايات ما سماه البلاغيون التلويح كقول النّابغة:

تَقَاعَسَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ وَلَيْسَ الَّذِي يَرْعَى النُّجُومَ بِآيِبِ

ف «الذي يرعى النجوم يريد به الصبح، وأقامه مقام الراعي الذي يغدو، فيذهب بالإبل والماشية»[1]، والتلويح في هذه الحالة شبيه بالاستعارة التمثيلية، ولا يخفى ما فيه من الإيحاء والتخييل...وفي هذه الصورة الكنائية اعتمد الشاعر على عرف الاستعمال حيث يكنى عن براعي النجوم عن الصبح، ولا يمكن التوصل إلى هذا المعنى إلا استنادا إلى هذه الخلفيات الثقافية المتعلقة بثقافة مستعملي اللغة وأعرافهم في الخطاب والتخييل والتكنية.

إن الكنايات في أصلها لون من تعدد المعنى، وهذا التعدد قد يكون أفقيا يسلم أحد طرفيه إلى الطرف الآخر، ولكنه قد يكون رأسيا تتناظر فيه المعاني والدلالات، ويمكن أن نجعل منه ما سماه العلوي الاشتراك، أو المغالطة المعنوية وهي «أن تكون اللّفظة الواحدة دالة على معنيين على وجه الاشتراك، فيكونان مرادين بالنسبة دون اللّفظ»[2] كقول بعضهم يهجو الشّعراء:

فَخَلَطْتُمُ بَعْضَ القُرآنِ بِبَعْضِهِ فَجَعَلْتُمُ الشّعراءَ فِي الأنعَامِ[3]

وهذه كناية تعددية (بتعدد المعنى) قامت على استخدام عبارة محتملة لمعنيين

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، 307/1. والبيت في ديوان النابغة الذبياني، ص48.
(2) العلوي، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 36/3.
(3) المرجع نفسه، 36/3.

مرتبطة بثقافة مجتمع معين، ويصعب تأويلها دون الإحاطة بهذه الخلفيات الثقافية التي تتضمن معرفة بالقرآن الكريم وسوره، ومن بينها سورتا الشعراء والأنعام. اللتان عناهما الشاعر وهو يتحدث عن خلط القرآن ببعضه، ولكن المعنى البعيد يتجلى من خلال هذه الكناية ليحط من رتبة الشعراء ويجعلهم في مرتبة الأنعام.

أما الكنايات التي تقوم على لون من تعدد المعنى المتصل بخصائص اللغة العربية، فمنها التورية، وهي: «أن تكون الكلمة بمعنيين، فتريد أحدهما، فتوري عنه بالآخر»[1]، كقول البحتري:

ووراء تسدية الوشاة مَليَّةٌ بِالحُسْنِ تَمْلُحُ فِي القُلُوبِ وَتَعْذُبُ

فإنه: «أراد الملاحة ولم يرد الملوحة فورًّى بقوله: (وتعذب) عن ذلك»[2].

فهذا النوع من الكناية يعتمد على تعدد المعنى، وهو تعدد يرجع إلى خاصية اللغة العربية نفسها حيث الفعل /ملح يملح/ يشير إلى معنيي: الملاحة والملوحة، وهو ما يجعل المتلقى إزاء معنى متعدد مرتبط باللغة وخصائصها، وهي جزء من الثقافة.

ويلحق بهذا النوع مما يكون إيحاؤه بتعدد معناه، ما سمّاه ابن رشيق اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب، كقول ذي الرُّمَّة يصف عين الإنسان:

وَأَصْغَرَ مِنْ قَعْبِ الوَلِيدِ تَرَى بِهِ بُيُوتًا مُبَنَّاةً وَأَوْدِيَةً قَفْرَا[3]

وهذه كناية أساسها هو تعدد المعنى المرتبط بخصائص اللغة العربية ذاتها إذ العبارة (ترى به) تدل على معنى كون الشيء وسيلة للرؤية أو محلا لها. ولو أردنا ترجمة هذه الكنايات لتعذر نقل ما تتسم به من تعدد في المعنى، واشتراك في الدلالة، وهو ما يؤكد الخصوصية الثقافية لهذا النوع من الكنايات.

---

(1) ابن منقذ، البديع في البديع، ص97.

(2) المرجع نفسه، ص98. والبيت في ديوان البحتري، 72/1.

(3) ابن رشيق، العمدة، 307/1. والبيت في ديوان ذي الرمة. 162/2.

وهكذا فإن الكناية ألصق بالسياق الاجتماعي والثقافي، حيث يتحتم النظر إليها من خلال استعمالاتها وما تدل عليه من قبل مستعمليها في ثقافتهم وأعرافهم.

وإذا كانت الطبيعة التخييلية للكناية عدولا عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، فإن هذا الأمر يوجب على المتلقي أن يقوم بحركة تأويلية عكسية ينتقل خلالها من المعنى الحرفي (المذكور) إلى المعنى المراد .

فالشّاعر أو الأديب، يقوم في الكناية بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره، ويكون هذا اللازم المذكور نقطة الانطلاق للمتلقي في تحليل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي مر بها صاحب النّص، ولكن في اتجاه عكسي، إلى أن يصل إلى المعنى المراد.

وإذا نظرنا إلى الكناية من المنظور الثقافي والاجتماعي أمكن الحديث عن أنواع من الكنايات:

1- كناية ترتبط بالأعراف الثقافية والاجتماعية نحو: (كثير الرماد ...).

2- كناية تتعلق بعرف الاستعمال المنزاح نحو: (بعيدة مهوى القرط).

3- كناية رمزية تقوم على استخدام رمز مرتبط بثقافة ومجتمع معين مثل: يوشع، عنترة...

4- كناية تعددية (تقوم على تعدد المعنى) وتنبني على استخدام عبارة محتملة لمعنيين مرتبطة بثقافة مجتمع معين، كقول الشاعر:

وخلطتم بعض القرآن ببعضه فَجَعَلْتُمُ الشّعراءَ فِي الأنعَامِ

5- كناية (بتعدد المعنى) مرجعها إلى خاصية اللغة العربية نفسها.

وفي كل الحالات تحافظ الكناية على خصوصيتها ضمن الثقافة - واللغة جزء منها - في بناء عملية التخييل، وفي مباشرة التحليل والتأويل.

الفصل السابع

من ملامح الحِجاج في مباحث البلاغة العربية

مفهوم الحجاج:

إذا كانت اللغة هي وسيلة التواصل المثلى، فإن الحجاج هو شكل من أشكال هذا التواصل، وحالة من حالاته التي يسعى فيها المتكلم إلى التأثير على السامع بجلب انتباهه أولا وإقناعه وكسب تأييده، أو إفحامه وغلبته ...وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن أن ندرك سمات النص الحجاجي، فهو نص "يسعى إلى الإقناع، ويقدم البراهين التي تسمح لفكر ما أن يعلو على فكر أو غلبة موقف على موقف، أو رأي على رأي"[1].

ولا شك أن الحجاج - مثله كمثل أي عملية تواصلية - لا يمكن أن يتم وتتحدد طبيعته إلا في ضوء المعطيات التي يتضمنها السياق أوالمقام.

ويرى حسان الباهي أن الحجاج يقوم على أربعة أركان هي: الملفوظ والمتكلم والمخاطب والمقام، وأن الملفوظ يتكون من ركنين هما:

- الحجة المؤيدة والمدعمة للدعوى أو الساعية إلى إبطال دعوى الخصم،
- والنتيجة المتمثلة فيما يستخلصه المخاطب من كلام المتكلم ليتصرف بمقتضى ذلك[2].

لقد زاد اهتمام الدارسين المحدثين بالحجاج في سياق الاهتمام بالتطبيقات

---

(1) محمد مكسي، استراتيجيات الخطاب الديداكتيكي، ص 23.

(2) حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص48.

التداولية للغة لا سيما في جانبها المتعلق بالتأثير والإقناع. فـ"أخذت دراسة الحجاج تهتم باستراتيجية الخطاب الهادف إلى الأسر والاستمالة، وذلك بغية إحداث تأثير في المخاطب بالوسائل اللسانية والمقومات السياقية التي تجتمع لدى المتكلم أثناء القول، من أجل توجيه خطابه والوصول إلى بعض الأهداف الحجاجية[1].

ولكن حصر الوسائل والتقنيات اللسانية الهادفة إلى التأثير والإقناع واستمالة المخاطب وعزلها عن غيرها من الوسائل والأساليب اللسانية يعد أمرا صعب التحقيق، وبناء على هذا فقد ذهب بعضهم إلى أن "اللغة تعد بذاتها ذات بعد حجاجي في جميع مستوياتها؛ لأن المتكلم يستخدم الوحدات اللسانية حسب ما يريد إبلاغه من أفكار، وبالقدر المقصود، ويبني هذه الوحدات وفقا لأغراض التواصل المختلفة"[2].

الحجاج في البلاغة العربية

وفي التراث العربي مصطلحات كثيرة تقرب من مفهوم الحجاج أو تؤدي معناه، ويذكر الباهي من هذه المصطلحات "علم المناظرة وعلم آداب البحث وعلم آداب الحوار وعلم صناعة التوجيه، والحجاج وعلم الجدل أو الجدال"[3].

لكن مصطلح الجدل هو أكثر هذه المصطلحات حظا من التداول والاشتهار؛ لا سيما وأنه يقوم على نوع من التنافس والتنازع الرامي إلى الغلبة والإفحام... وأن الغرض منه هو إلزام الخصم وإفحامه مع التغلب عليه في مقام التدليل[4].

لقد كان للحجاج حضوره في البلاغة العربية التي شكل البرهان والإقناع أحد أهم مباحثها، ويمكن القول إن البلاغة العربية ظل يتجاذبها جانبان أساسيان هما جانب التواصل والإبلاغ، وجانب الفن والجمال؛ الدلالة والإبلاغ بما يعنيانه من

(1) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص67.

(2) ينظر: خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص87.

(3) حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص17.

(4) المرجع نفسه، ص17.

دقة ومباشرة ووضوح وإقناع، والفن والجمال بما يفرضانه من غموض وتخييل وإمتاع.

وكان البلاغيون القدماء على وعي بتعدد استعمال الظاهرة اللغوية، فكانوا يفرقون بين مستويين اثنين على الأقل؛ أحدهما: استعمال عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية، والآخر هو استعمال مطبوع بسمة فنية خاصة[1].

ولكننا لو تأملنا مفهوم البلاغة عند القدماء لوجدنا أنه ذو أبعاد لا تنحصر في ثنائية التواصل والجمال؛ بل هو مفهوم متعدد المعاني متشعب الأبعاد، وكان قدماء البلاغيين على وعي بهذا التعدد والتشعب؛ فالجاحظ كان يستعمل المصطلح بمعان شتى ربطها محمد العمري بثلاث وظائف أساسية:

الوظيفة الإخبارية المعرفية التعليمية؛ أي إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام.

والوظيفة التأثيرية؛ بتقديم الأمر على وجه الاستمالة وجلب القلوب.

والوظيفة الحجاجية؛ وهي إظهار الأمر على وجه الاحتجاج والاضطرار.

أما عبد السلام المسدي، فقد توسع في دراسة مختلف دلالات مصطلح البلاغة عند الجاحظ، وأحصى نسبة استعمال كل مصطلح، فتوصل إلى أن لمصطلح البلاغة عنده ستة محاور من المضامين العامة هي:

1- استعمال لساني عام؛ مفاده مجرد الحدث اللغوي، أو ما يسمى عند المحدثين بالبث.

2- استعمال فيزيولوجي فكري؛ يتمثل في الانسجام الزمني بين الدوال والمدلولات.

3- استعمال منطقي لساني؛ يهدف إلى الإقناع.

4- استعمال لغوي نفسي؛ هدفه التأثير.

---

(1) المسدي عبد السلام، المقاييس الأسلوبية في النقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، ص157.

5- استعمال أسلوبي؛ يدور حول تضمن الكلام لخصائص تمييزية يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفني .

6- استعمال لا لساني؛ يتمثّل في تنويع الأداء كالسكوت والإشارة وغيرهما[1].

وإذا سلمنا بتعدد دلالات مصطلح البلاغة عند الجاحظ فإن الجانب الحجاجي كان أحد هذه الدلالات، وهو الاستعمال المنطقي اللساني الهادف إلى الإقناع، وفي هذا يرى محمد العمري أن "الخطاب التداولي الإقناعي أحد وجهي البلاغة، ووجهها الثاني التخييل، فالبلاغة تضم في جانب منها كل الخطابات التخييلية من شعر وسرد وغيرهما، كما تضم في جانبها الثاني كل مكونات الخطاب التداولي ... فبلاغة الخطاب الإقناعي تقابل بلاغة الخطاب التخييلي وتتداخل معها[2].

ولكننا ينبغي أن نلاحظ أن البعد الحجاجي يتداخل مع استعمالات أخرى، وبخاصة الاستعمال اللغوي النفسي الهادف إلى التأثير، والاستعمال الأسلوبي الذي يدور حول ما يتضمنه الكلام من خصائص يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة فنية.

وفيما يأتي رصد لأهم ظواهر الحجاج في البلاغة العربية من خلال ثلاثة جوانب هي المفهوم والمصطلحات والمباحث.

البلاغة ومراعاة مقتضى الحال

أول ما يبرز أمامنا من ظواهر البعد الحجاجي للبلاغة ما نجده في ثنايا تعريفاتها من إشارة إلى جانب الحجة والإقناع، أو الغلبة والإفحام، فابن المقفع يجعل الاحتجاج وجها من أوجه البلاغة وحالة من حالاتها، حين سئل ما البلاغة؟ فقال: "البلاغة اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرة، فمنها ما يكون في السُّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في

---

(1) المرجع نفسه، ص149، 150.

(2) محمد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص6.

الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سَجعًا وخُطبًا، ومنها ما يكون رسائل"[1].

وخالد بن صفوان يجعل الحجة ركنا في تعريفه للبلاغة، فقد جاء في كتاب العمدة: "...وقيل لخالد بن صفوان: ما البلاغة؟ قال: إصابة المعنى، والقصد إلى الحجة". فالحجة هنا وسيلة من وسائل الحجاج وآلية من آلياته[2].

وفي حديث الجاحظ عن البلاغة نلمس تركيزه على جانب الحجة والإقناع بقوة تكاد توازي جانب الفن والتخييل؛ من ذلك قوله: "وليس، حَفِظك اللّه، مضرَّةُ سلاطة اللسان عند المنازعة، وسَقَطات الخطل يوم إطالة الخُطبة، بأعظمَ مما يحدُث عن العيّ من اختلال الحجّة، وعن الحَصَر مِنْ فوت دَرَك الحاجة، والناس لا يعيّرون الخُرس، ولا يلومون مَن استولى على بيانه العجز، وهم يذمون الحَصِرَ، ويؤنّبون العييّ، فإن تكلّفا مع ذلك مقاماتِ الخطباء، وتعاطَيَا مناظرة البلغاء، تضاعف عليهما الذمّ وترادَفَ عليهما التأنيب"[3].

وكذلك قوله: "وكانوا يمدحون شِدّةَ العَارضة، وقوةَ المُنّة، وظهورَ الحُجَّة، وثَباتَ الجَنَانِ، وكثرةَ الرِّيق، والعلُوَّ على الخَصْم؛ ويهْجُون بخلافِ ذلك"[4].

ويتدرج الناس في البلاغة والقدرة على الحجاج حتى يكون بإمكان بعضهم "تصوير الباطل في صورة الحق" كما جاء في عبارة للجاحظ، وهو يبدو من حديثه عن هذه القضية معترفا لمن بلغ هذه المرتبة بالسبق والتفوق، والتمكن والاقتدار...

ومن أبرز الظواهر المتصلة بالبعد الحجاجي للبلاغة العربية مبدأ مراعاة مقتضى الحال، وهو مبدأ هام لا ينفصل عن تعريف البلاغة نفسها، حيث استقر مفهومها لدى المتأخرين خاصة بأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[5].

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 79/1.

(2) ابن رشيق، العمدة، 1/ 247.

(3) البيان والتبيين، 15/1.

(4) المرجع نفسه، 112/1.

(5) القزويني، الإيضاح، ص32.

ومبدأ مراعاة المقام ومقتضى الحال عرف لدى البلاغيين منذ الجاحظ الذي يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1]، فهذا النص يشير إلى التناسب المقامي، بين بنية الكلام وبين غرضه الذي يستهدف المتلقين.

وقد هدتهم فكرة مراعاة مقتضى الحال إلى أن جعلوا التناسب والاتساق أساسا قامت عليه كثير من المباحث البلاغية، لا سيّما في مجال علم المعاني، الذي يهتم بضبط التناسب الدقيق بين شكل التركيب وفحواه من جهة، وما يتطلبه المقام والغرض من جهة أخرى، ذلك أن مقامات الكلام متفاوتة؛ "فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في ذلك يباين مقام الهزل"[2].

هذا بالنسبة إلى الأغراض، وهي جانب واحد من جوانب المقام المتعددة، وهناك الجانب الآخر المتعلق بالمخاطَب وما يتعلق به، وهنا نجد أن "مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يباين مقام البناء على الإنكار... وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر"[3].

ولاشك أن بنية التركيب - بناء على ذلك - ستختلف من حالة إلى أخرى، وهذا ما ركز عليه القزويني عندما ذكر أن "مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة"[4].

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 92/1.

(2) نفسه، ص168.

(3) المرجع نفسه، ص168.

(4) القزويني، الإيضاح، ص32، 33.

ونلاحظ أن السكاكي ركز على عناصر المقام، أما القزويني فقد ركز على بنية النص، ولكنهما يلتقيان في فكرة المناسبة، بين بنية النص والمقام المرتبط به.

وهذا يدل على اهتمام البلاغيين بالمتلقي وحرصهم على التأثير فيه من خلال صياغة ما يناسب حاله من التراكيب والأساليب، على الرغم من عائق التفاوت بين المتلقين، وهي مشكلة أشار إليها الجاحظ وأناط التغلب عليها باقتدار المتكلم وتمكنه من ناصية البيان، وذلك قوله: "فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك إلى أن تُفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي تلطف على الدهماء، ولا تجفو على الأكفاء فأنت البليغ التام"[1].

مصطلحات حجاجية:

ومن أهم الظواهر الدالة على البعد الحجاجي في البلاغة العربية تلك المصطلحات التي يغلب عليها طابع البرهان والحجاج والإقناع، فهذه المصطلحات تركز على الحجة والإقناع أكثر من تركيزها على الفن والإمتاع، وفيما يأتي عرض لأبرز هذه المصطلحات.

- **الاحتجاج**: وهو لون من ألوان الكلام عند جماعة منهم ابن قيم الجوزية[2]، وسماه الزركشي إلجام الخصم بالحجة، وسماه بعض البلاغيين "المذهب الكلامي"، وحقيقته احتجاج المتكلم على خصمه بحجة تقطع عناده وتوجب له الاعتراف بما ادعاه المتكلم وإبطال ما أورده الخصم، وسمي المذهب الكلامي لأنه يسلك فيه مذهب أهل الكلام في استدلالهم على إبطال حجج خصومهم[3].

---

(1) البيان والتبيين، 91/1.

(2) ابن قيم الجوزية، كتاب الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ص202.

(3) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص37.

أما المذهب الكلامي عند المتأخرين فهو إيراد حجة للمطلوب على طريقة أهل الكلام، وذلك أن يكون بعد تسليم المقدمات مقدمة مستلزمة للمطلوب، وقد تحدث العسكري في كتاب الصناعتين عن وضوح الدلالة وقرع الحجة وجعل منه قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ ۖ قَالَ مَنْ يُحْيِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِىَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ قُلْ يُحْيِيهَا ٱلَّذِىٓ أَنشَأَهَآ أَوَّلَ مَرَّةٍ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ ﴿٧٩﴾﴾، فهذه دلالة واضحة على أن الله تعالى قادر على إعادة الخلق مستغنية بنفسها عن الزيادة فيها، لأن الإعادة ليست بأصعب في العقول من الابتداء[1].

الاستدلال: الاستدلال هو تقرير الدليل لإثبات المدلول سواء كان ذلك من الأثر إلى المؤثر أو بالعكس[2] وهذا المصطلح - كما هو واضح - مصطلح وثيق الصلة بالجانب الحجاجي المنطقي، وقد ذكر ابن سنان الاستدلال بالتعليل وجعل منه قول أبي الحسن التهامي:

لو لم يكن ريقه خمرة   لما تثنى عطفه وهو صاح

وقوله:

لو لم يكن أقحوانا ثغر مبسمها   ما كان يزداد طيبا ساعة السحر

وقول البحتري:

ولو لم تكن ساخطا لم أكن   أذم الزمان وأشكو الخطوبا

- **الإلجاء:** الإلجاء هو الاضطرار، وألجأه إلى الشيء: اضطره إليه[3]، وقد عرف المصري الإلجاء بقوله: "هو أن تكون صحة الكلام المدخول ظاهره موقوفة على الإتيان فيه بما يبادر الخصم إلى رده بشيء يلجئه إلى الاعتراف بصحته. كقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُۥ بَشَرٌ﴾ قال تعالى في جواب هذا القول: ﴿لِّسَانُ ٱلَّذِى يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِىٌّ وَهَٰذَا لِسَانٌ عَرَبِىٌّ مُّبِينٌ ﴿١٠٣﴾﴾، فإن للخصم أن يقول: نحن

(1) العسكري، كتاب الصناعتين، ص410.

(2) الشريف الجرجاني، التعريفات، ص21.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لجأ).

إنما أردنا القصص والأخبار... فظاهر الكلام لا يصلح أن يكون ردا على المشركين فيقال لهم: هب أن الأعجمي علمه المعاني فهذه العبارة الهائلة التي قطعت أطماعكم عن الإتيان بمثلها من علمها له؟ فإن كان هو الذي أتى بها من قبل نفسه كما زعمتم فقد أقررتم أن رجلا واحدا منكم أتى بهذا المقدار من الكلام وقد عجزتم بأجمعكم وكل من تدعونه من دون الله عن الإتيان بأقصر سورة[1].

الاستدراج: ذكره ابن الأثير وقال إنه "مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال. والكلام فيه وإن تضمن بلاغة فليس الغرض ههنا ذكر بلاغته فقط، بل الغرض ذكر ما تضمنه من النكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وإذا حقق النظر فيه علم أن مدار البلاغة كلها عليه، لأنه لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة ولا المعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها ... فإذا لم يتصرف الكاتب في استدراج الخصم إلى إلقاء يده فليس بكاتب ولا شبيه له إلا صاحب الجدل، فكما أن ذاك يتصرف في المغالطات القياسية فكذلك هذا يتصرف في المغالطات الخطابية"[2].

وقال في تعريف الاستدراج: "هو التوصل إلى حصول الغرض من المخاطب والملاطفة له في بلوغ المعنى المقصود من حيث لا يشعر به"[3] ومثل ابن الأثير لذلك من قصة إبراهيم وحواره لأبيه.

وعرف ابن الأثير الحلبي الاستدراج بقوله: "يقال استدرج فلان فلانا إذا توصل إلى حصول مقصوده من غير أن يشعره من أول وهلة" وذكره العلوي في الطراز وأورد شواهد من كلام النبي صلى الله عليه وسلم وكلام علي رضي الله عنه وشعر المتنبي[4] وذكره ابن القيم في الفوائد وذكر أمثلة عنه[5]...

---

(1) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص169.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، 68/2.

(3) المرجع نفسه، ص235.

(4) العلوي، الطراز، 281/2.

(5) ابن القيم، كتاب الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، ص 212.

مجاراة الخصم: وهو من المصطلحات التي عرفت في علم الجدل، قال السيوطي: "ومنهل مجاراة الخصم ليعثر بأن يسلم بعض مقدماته حيث يراد تبكيته وإلزامه" كقوله تعالى: ﴿إِنْ أَنتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا تُرِيدُونَ أَن تَصُدُّونَا عَمَّا كَانَ يَعْبُدُ ءَابَآؤُنَا فَأْتُونَا بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ ۝١٠ قَالَتْ لَهُمْ رُسُلُهُمْ إِن نَّحْنُ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ يَمُنُّ عَلَىٰ مَن يَشَآءُ مِنْ عِبَادِهِۦ﴾، فقوله: ﴿إِن نَّحْنُ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ﴾ فيه اعتراف الرسل بكونهم مقصورين على البشرية فكأنهم سلموا انتفاء الرسالة عنهم، وليس مرادا بل هو مجاراة الخصم ليعثر، فكأنهم قالوا: ما ادعيتم من كوننا بشرا حق لا ننكره ولكن هذا لا ينافي أن يمن الله علينا بالرسالة[1].

حجاجية المجاز والصور البلاغية

حجاجية المجاز

يستعمل المجاز في الحجاج لخلق صور جديدة في محيطه انطلاقا من تركيب ونسج المعطيات الواقعية بطريقة إبداعية مما يجعل من هذه الصور محط اهتمام، تدفع السامع إلى تصورها من خلال تركيبه ونسجه الخاص لوقائع أو حقائق أخرى، فتجعله بذلك يشترك مع المتكلم في إبداعه وهو نوع من التوافق الذي يتطلبه الحجاج[2].

ومن هنا يتبين أن القيمة المجازية للقول قد تكون شرطا من ضمن الشروط الأخرى في عملية الحجاج، إذ ليس للحجاج من طريق إلا استغلال ما في اللغة من غنى وثراء[3].

ولقد أدرك البلاغيون الطابع الحجاجي للمجاز بضروبه التي يعدل فيها عن التصريح إلى التلميح، فذكر الجاحظ أن من البصر بالحُجة، والمعرفِة بمواضع

(1) ينظر السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن.

(2) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، ص123.

(3) المرجع نفسه، ص122.

الفُرصة أن تدَعَ الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاحُ أوعَرَ طريقةً، وربما كان الإضرابُ عنها صفحًا أبلَغَ في الدَّرَك، وأحقَّ بالظَّفَر"[1].

وفي حديث اللغويين والبلاغيين عن المجاز ملامسة لهذه الحقائق واعتراف بما له من قدرة على التأثير على السامع، وقد حاول ابن جني (ت392) أن يستخلص الأغراض العامة التي يؤديها المجاز، فذكر أن المجاز "يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة؛ وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه"[2]. وهذه الأغراض الثلاثة التي ذكرها ابن جني قابلة لأن تستوعب كثيرا مما يمكن أن تعزى إليه جماليات المجاز، لاسيما وأنه عبر بألفاظ عامة كالاتساع والتوكيد والتشبيه؛ فالاتساع هو التوسع في التعبير عن طريق استغلال إمكانات اللغة المتعددة، والتوكيد يحيل بقوة على قضية التأثير على السامع وإقناعه بمحتوى الرسالة (المؤكدة).

ولئن كان من المسلَّم به لدى البلاغيين أن المجاز أبلغ من الحقيقة، فإن تعليلاتهم لهذا الأمر كانت متفاوتة؛ فمنهم من اكتفى بتقرير أفضلية المجاز كابن رشيق الذي قال: "والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز"[3].

وذهب عبد القاهر أبعد من هذا حين جعل مزية أجناس المجاز كامنة في طريقة تقديم المعنى، وكونه زيد في إثباته تأكيدا وتشديدا وقوة[4]، وهذا التعليل من عبد القاهر يبدو فيه التركيز على الإقناع والبرهان الذي يهدف إلى كسب قبول المستمع لمحتوى ما يلقى عليه ...

حجاجية الاستعارة: ولا شك أن الاستعارة هي إحدى أبرز صور المجاز

(1) البيان والتبيين، 63/1.

(2) ابن جني، الخصائص، 442/2.

(3) ابن رشيق، العمدة، 268/1.

(4) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص95، 96.

وأكثرها قدرة على التأثير، "فالقول الاستعاري يتميز عن القول الحرفي في الحجاج **بكونه يؤدي** عدة وظائف في عملية التخاطب، وعمليتي الفهم والتأويل بين المتكلم والسامع، ولذا فإن القول الاستعاري يعد آلية حجاجية بامتياز"[(1)].

ومما يدل على إدراك البلاغيين للبعد الحجاجي للاستعارة ربطهم لها بما ما عبروا عنه بالمبالغة، فإذا قال القائل رأيت أسدا، وهو يعني رجلا شجاعا ... فقد استعار اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنه أفاد بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل له، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعه منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدته"[(2)].

ولئن اتسم موقف بعض البلاغيين في العموم بنوع من التذبذب بين الانتصار لجانب الإقناع العقلي، والتركيز على جانب التأثير الوجداني، فإنهم يجعلون فضيلة الاستعارة في تأكيد المعنى وتشديده والمبالغة فيه، وهذا التأكيد - برأينا - ذو طابع حجاجي إقناعي، على الرغم من إمكانية تداخله مع التأثير الوجداني، ولكن الرازي ينحو في تعليله لمزية الاستعارة منحى حجاجيا إقناعيا خالصا، حين عد التشبيه مكونا من مقدمتين كل واحدة منهما مشكوك فيها، وأما الاستعارة فإن مقدمتها الثانية يقينية، و"الشك كلما كان أقل في المقدمات المنتجة، كانت الدعوى من القبول أقرب"[(3)]، وهذا انحياز صريح إلى الجانب الحجاجي الإقناعي الكامن في الاستعارة.

حجاجية التشبيه: ويمكن أن نلتمس كثيرا من مظاهر الحجاج في تناول البلاغيين للتشبيه كذلك، من ذلك حديثهم عن مراتبه، حيث قرروا أن قوة التشبيه تتناسب مع حذف بعض عناصره، أما في حال ذكر جميع عناصره، فلا قوة له [(4)]، ومعنى هذا أن التشبيه الذي يرد بجميع عناصره يمثل الأصل والنمط الذي يكون أقل قوة وتأكيدا، فيكون أقل إقناعا من غيره.

---

(1) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، ص120.

(2) الجرجاني بد القاهر، أسرار البلاغة، ص24.

(3) الرازي، نهاية الإيجاز، ص163.

(4) القزويني، الإيضاح، ص227.

ويعلل محمد الجرجاني سبب قوة التشبيه الذي حذفت بعض عناصره فيقول: "أقوى مراتب التشبيه، حذف أداته ووجه شبهه معا، لأن ذكر الأداة يدل على ثبوت مزية للمشبه به على المشبه ... فحذفها يوهم عدم تلك المزية، وذكر وجه الشبه يدل على انتفاء وجه آخر له، فحذفه يوهم عموم التشبيه في جميع صفات المشبه به"[1]، فحذف الأداة ووجه الشبه يخرج التشبيه من التقريرية والمباشرة إلى نوع من المبالغة والتأكيد على تقريب طرفي التشبيه.

ومن صور التشبيه، تشبيه المحسوس بالمعقول؛ فإن الأصل أن يشبه المعقول بالمحسوس، لقربه من الحس والتصور، فـ "إذا كان المحسوس أصلا للمعقول، فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا والأصل فرعا"[2]، كما قال الرازي.

ومنه قول الشاعر:

وكأن النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداع

وهذا النوع ليس ببعيد عن سابقه من حيث السر البلاغي؛ فكلاهما عدول في تقديم الصورة التشبيهية من خلال قلب العلاقة بين طرفيها، توخيا للإيحاء والتخييل، على سبيل المبالغة، يقول الرازي في بيان السر البلاغي لتشبيه المحسوس بالمعقول: "الوجه في حسن هذه التشبيهات أن يقدر المعقول محسوسا، ويجعل كالأصل في ذلك المحسوس على طريق المبالغة"[3].

ومن أهم السمات التي ميزت تناول البلاغيين للتشبيه، إلحاحهم على الجانب الحسِّي للصورة التشبيهية، حيث ترتبط بلاغة التشبيه وغيره من الصور عند البلاغيين بقدرته على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى، وعدهم التصوير الحسي وسيلة للتوكيد والمبالغة والمغالاة في نقل المعنى كما يقول ابن الأثير، وما يحدث من خلاله هو "إبراز المعنى الموهوم إلى الصورة المشاهدة"[4].

---

(1) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص200.

(2) الرّازي، نهاية الإيجاز، ص104.

(3) المرجع نفسه، ص106.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، 353/1.

ويسند عبد القاهر، إلى التصوير الحسي دورا برهانيا حجاجيا صريحا، ويسوق مثالا على ذلك، وهو أن رجلا لو أراد أن يضرب مثلا في تنافي الشيئين فقال هذا وذاك لا يجتمعان، وأشار إلى ماء ونار حاضرين لوجدنا لتمثيله من التأثير ما لا نجده إذا أخبرنا بالقول فقال: هل يجتمع الماء والنار؟ "وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس، والذي يجيء بها من تمكن المعنى في القلب إذا كانت مستفادة من العيان، ومتصرفة حيث تتصرف العينان"[1].

وسبب هذا التأثير هو ما توحي به الصورة المشاهدة من خيالات في ذهن المتلقي، حين يجد نفسه في مواجهة صورة تدركها حواسه، فلا يمكنه إنكارها أو الشك في حقيقتها.

كما يمكن أن نستأنس في تعليل هذا الأمر، بما ذكره عبد القاهر من "أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس... لأن العلم المستفاد من طرق الحواس يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام"[2].

تقنيات حجاجية أخرى

الحذف: ومن بين التقنيات التي يستخدمها المتكلم لإحداث تأثير ما على المخاطب حذف بعض العناصر اللسانية، وقد أدرك البلاغيون قيمة هذه التقنية ونوهوا بها، وأشاروا إلى قيمتها وتأثيرها على السامع، فعبد القاهر يعلي من شأن الحذف، ويرى أنه أوفى بغرض المتكلم فيما يريد من التأثير على السامع فيقول عنه: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص106، 107.

(2) المرجع نفسه، ص102.

إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1]، وكأن عبد القاهر هنا يتحدث عما سماه المحدثون الطاقة التخييلية التي يولدها الحذف في نفس المتلقي.

وقد يتوسل بهذا الحذف لتحقيق نوع من المبالغة التي يراد ترسيخها لدى المتلقي، وإشعاره بقوة الحدث وعظم شأنه، وهو جانب له حضوره في كثير من تحليلات علماء البلاغة، وتوجيهاتهم للنصوص وتعليلهم لبلاغتها، ومن هذا القبيل تحليل عبد القاهر لبيت البحتري:

وكَم ذُدتَ عَني مِن تَحَامل حَادث وسَورَة أَيَّام حَززن إلى العَظم

حيث قال: "الأصل - لا محالة - حززن اللحم إلى العظم، إلا أن في مجيئه به محذوفا وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة؛ وذلك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع، إيقاعا يمنعه من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف إلى المراد، ومعلوم أنه لو أظهر المفعول، فقال: وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع...أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلي الجلد ولم ينته إلى ما يلي العظم، فلما كان كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللفظ ليبرئ السامع من هذا ... ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يرده إلا العظم"[2].

إن هذه المبالغة التي يتحدث عنها عبد القاهر ويعزو إليها مزية أسلوب الحذف، تكاد تشكل مدار البلاغة، خصوصا ما يتعلق منها بجانب التركيب، وما يعتريه من ظواهر أسلوبية، ويشكل الحذف وسيلة المتكلم في التركيز على الخبر أو جزء منه، نفيا أو إثباتا، أو تكوين انطباع معين لدى المتلقي، وفي كل الحالات تكون شحنة تضاف إلى المعلومة المعطاة، ويقصد بها مزيد من التأثير على السامع.

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

(2) المرجع نفسه، ص162.

وقد حاول البلاغيون المتأخرون تحديد الأسباب التي تدعو إلى الحذف، من ذلك ما ذكره القزويني من أن أسباب حذف المسند إليه هي الاختصار، وضيق المقام، والتعويل على شهادة العقل، واختبار تنبه السامع، والتنزه عن ذكره، وترك سبيل إلى الإنكار، أو لاعتبار آخر مناسب[1]، ونلاحظ أن بعض هذه الأسباب التي ذكرها القزويني للحذف ذات طبيعة حجاجية خالصة؛ كاختبار تنبه السامع، وترك سبيل إلى الإنكار إن مست إليه حاجة، ويبدو أن القزويني كان مدركا بأن حصر أسباب الحذف غير متيسِّر، ولذلك ترك الباب مفتوحا بقوله بعد ذكر أغراض الحذف: "... وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهدي إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم"[2].

تأكيد المدح بما يشبه الذم

ومن الظواهر البلاغية ذات الصلة الوثيقة بالحجاج ما عرف لدى البلاغيين بتأكيد المدح بما يشبه الذم، وقد ذكره ابن رشيق تحت مصطلح الاستثناء وذكر منه قول النابغة الذبياني:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم   بهن فلول من قراع الكتائب

حيث "جعل فلول السيف عيبا، وهو أوكد في المدح"[3].

وقال معقِّبا على بيت النابغة الجعدي:

فتى كملت أخلاقه غير أنه   جواد فما يبقي على المال باقيا

"فاستثنى جوده الذي يستأصل ماله، بعد أن وصفه بالكمال، وبهذا الاستثناء تم وزاد كمالا وتأكد حسنه"[4].

---

(1) القزويني، الإيضاح، ص55.
(2) المرجع نفسه، ص55.
(3) ابن رشيق، العمدة، 384/1.
(4) المرجع نفسه، 384/1.

إن هذا الأسلوب يعتمد على مفاجأة السامع بما لم يكن يتوقع من الاستثناء، إذ "الأصل في الاستثناء أن يكون متصلا، فإذا نطق المتكلم بـ (إلا) أو نحوها توهم السامع قبل أن ينطق بما بعدها، أن ما يأتي بعدها مخرج مما قبلها، فيكون شيء من صفة الذم ثابتا، وهذا ذم، فإذا أتت بعدها صفة مدح تأكد المدح، لكونه مدحا على مدح"[1]، وهذا تحليل دقيق وتعليل موفق لجمالية هذا الأسلوب.

وغرض التأكيد الذي يلح عليه البلاغيون في تعليل بلاغة مثل هذه الأساليب يعزز بعده الحجاجي؛ بحيث يحشد المتكلم ما استطاع من حجج وبراهين للإقناع.

(1) القزويني، الإيضاح، ص312.

الفصل الثامن

التناص وسؤال الإبداع عند النقاد والبلاغيين

ذهب كثير من الدارسين والنقاد المعاصرين إلى أن موضوع السرقات الأدبية الذي انشغل به البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل موضوعا مناظرا للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو التناص، ذلك أن الجدل الذي عرفه النقد العربي القديم حول سرقة المعاني وتداعيها، واقتباس الصور أو تقاربها، أفرز جهودا نقدية متميّزة قائمة على القراءة اللصيقة للنصّ، ممّا أصّل الممارسات التطبيقية تأصيلا ناضجا في الفكر والنقد العربيّين.

وفي هذا الفصل نريد أن نتناول موضوع التناص في تراثنا النقدي والبلاغي ونتبين نظرة نقادنا وبلاغيينا إلى عملية الأخذ والتوارد، وهل هو في نظرهم عملية سلبية لا تعدو أن تكون تطفّلا أدبيا ينمّ عن عجز واستعانة ... أم هو فعل إبداعي جمالي واع يشي بمسؤولية المبدع، واقتداره على التحليق في فضاء النصوص، وتشغيل آليات التفاعل الحيّ بينها.

1- التناص: مفهومه وأصوله:

التناص كما جاء في معجم اللسانيات لجان ديبوا تحدّده العلاقة التي تجمع بين نصوص متحاورة فيما بينها، ويشير إلى لانهائية المعنى، وديناميةالنص[1].

---

(1) Jean dubois et autres, dictionnaire de linguistique, p255.

فمفهوم التناص يدل على وجود نصّ أصليّ في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، بحيث تكون هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما.

ويربط الباحثون في العادة بين التناص وبين المنهج التفكيكي الذي يمثل مرحلة ما بعد البنوية، ولكن جذور شجرة التناص أعمق من التفكيك، وفروعها أكثر امتدادا من مساحته، فـ "ليست آلية التناص حكرا على المنهج التفكيكي، بل إنها كانت من المرونة والميوعة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد. لكن تزامن الاشتغال المعمّق على هذا المفهوم مع ظهور ما بعد البنوية وتطوّره في كنف التصوّر التفكيكي جعل من التناص نقطة تحوّل من البنوية إلى ما بعد البنوية وعلى ذمة هذا القول جعلوا من الحقل التفكيكي فضاء منهجيا حيويا لتوالد النصوص وتكاثرها وتوارثها"[1].

وقد ظهر مصطلح التناص عند (جوليا كريسيفا) عام 1966م، وإن كان يرجع في أصوله إلى الروسي (ميخائيل باختين)، الذي لم يذكر هذا المصطلح بالتحديد وإنما تحدث عن (تعدّدية الأصوات)، و(الحوارية)، وحلّلها في كتابه "فلسفة اللغة"، وكتاباته عن الروائي الروسي (دستويفسكي)...

عرّفت (كريستيفا) التناص بأنه (التفاعل النصي في نص بعينه)، وحددت النصوص وفق محورين: محور أفقي يجمع كلا من كاتب النص وقارئه، ومحور عمودي يربط النص بنصوص أخرى. وهذا يذكرنا بمحوري الدراسة اللسانية عند دوسوسير.

والحق أن من غير الممكن فصل مقولة التناص واهتمام النقاد المتزايد بها عن تلك الاتجاهات التي سادت مع موجة المد البنوي، حيث التركيز على العلاقة بدل الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، وكون العنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له، ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها، فهي أشكال لا جواهر[2].

---

(1) يوسف وغليسي التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص175.

(2) ينظر: روجيه غارودي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ص13.

وإذا كانت اللغة عند البنويين تتجاوز قدرات الفرد، وتحدّد هويته، فإن ذلك يقتضي تجاوز مفاهيم من قبيل الأثر الأدبي والتفكير الجمالي اللذين يؤكدان استقلال كل النصوص والكتاب، فالنزعة الفردانية التي ترتبط بمفاهيم مثل الآلية والإبداعية والتعبيرية، هي إرث ما بعد عصر النهضة التي وصلت أوجها مع الرومانسية وبقيت تتحكم في الخطاب النقدي[1]. فجذور التناص تعود إلى فكرة النظام الكلي الذي يسبق في وجوده الإبداعات الفردية لغويا وأدبيا، وهو جوهر المشروع البنيوي...[2].

وقد نظر النقاد الذين تبنوا هذه الوجهة، إلى كاتب النص باعتباره منسّقا لما أسماه رولان بارت المكتوب مسبقا بدلا من منشئه، إذ يحاول الكاتب أن يحاكي ما كتب سلفا فقط، ولم يكن أبدا أصليا، وقوته إنما تكمن في مزج الكتابات السالفة ووصل بعضها ببعض، بطريقة لا تشبه أيا من حبكة ما صاغه السابقون، وهكذا يكون النص نسيجا من الاقتباسات وكيانا متعدّد الفضاءات حيث تلتقي عدة كتابات لا أحد منها مبتكر وأصلي.

ومن النصوص التي استدل بها أصحاب هذا الاتجاه، مقولة كلود ليفي ستروس "لا أشعر بأنني أكتب كتبي، ولكن أشعر بأن كتبي تكتب عبري"[3].

فالكتّاب - وفق هذا المنظور - لا يكتبون - كما يقول رولان بارت - للتعبير عن ذواتهم، وإنما يملكون القدرة على خلط أو تركيب كتابات موجودة بالفعل فحسب، وما يقوم به الكاتب هو تجميع هذه الكتابات وإعادة نشرها، فاللغة تسبق الذات المبدعة[4].

إن هذا الاتجاه - كما أسلفنا - لذو صلة وثيقة بما كان تبناه سوسير من أن اللغة وجدت قبل المتكلّم الفردي، وأننا مؤطّرون مسبقا بنظام سيميائي هو اللغة.

---

(1) دانييل شاندلر، التناص، ص127.

(2) عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، ص115.

(3) دانييل شاندلر، التناص، ص128.

(4) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص216.

وهذا ما ظهر بوضوح بعد ذلك عند النقاد التفكيكيين كـ "بارت" الذي يرى أن اللغة هي التي تتكلّم وليس الكاتب، فأن تكتب يعني - من وجهة نظره - أن تصل إلى درجة أن اللغة وحدها هي التي تشتغل وتعمل... ولكي نتواصل علينا استعمال مفاهيم وأعراف موجودة[1].

وتماشيا مع هذا الاتجاه ذهب "ميشيل فوكو" إلى أن حدود الكتاب ليست واضحة، فما عدا العنوان والسطور الأولى وآخر نقطة، وفيما عدا بنيته الداخلية وشكله المستقل، فهو متقاطع ومتشابك في نظام من الإحالات مع كتب أخرى ونصوص أخرى وجمل أخرى، إنها بمثابة نقطة تقاطع داخل شبكة أعقد[2].

وهكذا فإن الرؤى النقدية الجديدة تجمع على نفي وجود نص بكر صاف، خال من آثار الملامسات النصية، فكأن النصّ اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية، تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها[3].

وهنا يصبح الإنسان ذاته نقطة ضمن شبكة العلاقات التي يخضع لها ويتحدّد سلوكه بمقتضاها، ويغدو الحديث عن الوعي الإنساني وهما زائفا، أو زيفا واهما، بل يتبدّى الوعي وكأنه العدوّ الأول السرّي لعلوم الإنسان، كما كتب ستروس[4]، وتتراجع المبادرة الخلاقة للإنسان الذي يتصرّف كذات مسؤولة ويشارك فعليا بقراره في تدشين مستقبله[5].

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن الكاتب وفق المنظور النقدي الجديد - البنيوي والتفكيكي بعده - يحاول أن يعبر عن ذاتيته ولكن ضمن ما هو محدّد سلفا من أنساق لغوية تبدأ من مستوى الأصوات، وتمرّ عبر النسقين الصرفي

---

(1) دانييل شاندلر، التناص، ص128.

(2) المرجع نفسه، ص130.

(3) يوسف وغليسي، التناص والتناصية، ص127.

(4) روجيه غارودي، البنيوية، ص 16.

(5) المرجع نفسه، ص 16.

والنحوي، لتصل إلى الأنساق الدلالية، ويمكن أن نعدّ التناص انطلاقا من هذا المنظور استعمالا لمستوى آخر من الأنساق الكبرى أو الأنساق النصية التي يعمد الكاتب إلى الاختيار منها والتأليف بينها، مستفيدا مما هو متاح ولكن مقيدا به أيضا.

2- التناص في التراث النقدي والبلاغي[1]:

ذهب بعض الباحثين إلى أنّ "المفاهيم البلاغية القديمة تنحو نحوا معياريا يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين أدبيا وأخلاقيا، وأن لا أدل على ذلك من عبارة (السرقات الأدبية) التي جعلت له عنوانا، على عكس المفهوم التناصي المعاصر الذي صار سمة جمالية للنصوص الخصبة"[2].

والحق أن التناول البلاغي للمباحث المتعلقة بتفاعل النصوص ليس كله ذا منحى معياري يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين، كما أن المفهوم التناصي المعاصر لا يعبّر بالضرورة سمة جمالية للنصوص.

---

(1) اعترض بعض الباحثين على مصطلح التناص من حيث إن صيغته الصرفية الدالة على المشاركة والتفاعل لا تعبّر عن واقع التناص الذي يشير إلى الأخذ دون العطاء، ولذلك لا يصح أن نقول عن شاعرين أخذ أحدهما عن الآخر إنهما "تناصّا"؛ لأن أحدهما هو وحده الذي أخذ من الآخر بعضا من "نصه"، وأما الآخر فلا فعل له في القضية، ولكن مصطلح التناص لا يخلو من وجه تعلق بمفهومه، فإن أي نص وإن كان آخذا من النصوص التي قبله، يغدو أيضا مصدرا للاقتباس بالنسبة إلى النصوص التي تأتي بعده، أي أن التبادل يتحقق، ولكن في شكله الجماعيّ العامّ بين النصوص.

كما صيغة التفاعل لا تفيد التشارك بالضرورة، فالتقادم والتمادي والتسامي والتفاني كلها على وزن التفاعل ولكنها لا تفيد المشاركة.

يضاف إلى ذلك أن المصطلحات كثيرا ما تخرج عن أصل دلالتها اللغوية إلى دلالات اصطلاحية تقترب أو تبتعد عن أصل المعنى اللغوي، وكثيرا ما أطلقت المصطلحات على المفاهيم لأدنى ملابسة.

(2) يوسف وغليسي، التناص والتناصية، ص187.

أما كون المفهوم التناصي المعاصر لا يعكس بالضرورة سمة جمالية للنصوص فيستشف من أعمال رواد هذا الاتجاه أنفسهم، حيث لم يكن مبتغاهم البحث عن السمات الجمالية للنصوص بقدر ما كان بحثا عن تفاعلات النص وتحولاته وعلاقاته البنوية مع غيره من النصوص، ومعلوم أن البحث عن البنية التي هام بها البنويون حينا من الدهر يجافي الحكم والتوجه الجماليين، حتى إن البحث البنوي وما بعد البنوي لم يستطع وبعد عشرات من السنين وضع يده على شفرة جمالية في النصوص الأدبية بعد أن اقتنع الباحثون أن لا وصفة سحرية محدّدة بإمكانها لوحدها تحقيق فنية النص وجماليته.

وأما كون التناول البلاغي للمباحث المتعلقة بتفاعل النصوص ليس كله ذا منحى معياري يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين فهذا ما نسعى بحول الله لتبيانه.

لقد عرف النقاد والبلاغيون القدماء ظاهرة تفاعل النصوص واشتراكها فيما بينها وعالجوها ضمن طائفة من القضايا والمباحث والمصطلحات. غير أن أبرز مصطلح عولجت ضمنه تلك القضايا هو مصطلح (السرقات)، الذي يوحي من حيث دلالة لفظه المجرد بمعنى سلبي من دون شك، وهو في هذا كمثيله (الكذب) الذي حاز قدرا كبيرا من نقاش القدماء حول الأدبية والإبداع حتى غدا قضية نقدية اختلف بشأنها الدارسون بين رادّ منكر، ومعترف مؤيّد. بين من يحمله المعنى الأخلاقي للمصطلح على الحرج من إثباته في نصوص البلاغة والإعجاز، وبين من لا يتوقف كثيرا عند دلالات الألفاظ والمصطلحات، ما دام الشأن شأن مفاهيم قابلة للكينونة والوجود.

وعلى الرغم من الدلالة السلبية لمصطلح السرقات فإن كثيرا من البلاغيين تجاوزوا هذا الأمر للبحث في الأوجه الجمالية لهذا الذي سمّي سرقة، حتى إن صاحب الطراز يرجّح كونها من أوجه البديع، فيقول: "...وهل تعد السرقة الشعرية من علم البديع أم لا؟ فيه وجهان: أحدهما أنها تكون معدودة فيه، لأن كل واحد من السابق واللاحق إنما يتصرف في تأليف الكلام ونظمه وترديده بين الفصيح

والأفصح والأقبح والأحسن، وهذه هي فائدة علم البديع وخلاصة جوهره، وثانيهما أنها غير معدودة في علم البديع لأن معنى السرقة هو الأخذ...والأول أقرب"[1].

ثم يذكر العلوي حجج القائلين ببديعية السرقات، وذلك "أن علم البديع أمر عارض لتأليف الألفاظ وصوغها وتنزيلها على هيئة تعجب الناظر، وتشوّق القلب والخاطر، وهذا موجود في السرقات الشعرية، فإن الشاعرين المفلقين يأخذ كل واحد منهما معنى صاحبه، ويصوغه على خلاف تلك الصياغة، ويقلبه على قالب آخر فإما زاد عليه، وإما نقص عنه، وكل ذلك إنما هو خوض في تأليف الكلام ونظمه"[2]. ويخلص العلوي من ذلك إلى أن الأخلق عد السرقات من البديع.

ومعنى هذا أن اقتباس قدر من المعاني والألفاظ من نصوص أخرى ليس أمرا مشينا في ذاته وفي جميع الحالات، وإنما الشأن في مدى التوفيق الذي يحالف الشاعر أو الكاتب في توظيف هذا الأخذ، وجعله سمة جمالية تطبع نصه .

بل إن بعض نصوص البلاغيين توحي بتفضيل المتبع المجيد إذا فاق نصّه نصّ سالفه جمالا وإبداعا، من ذلك ما ذكره القيرواني في العمدة حين قال: "... غير أن المتّبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه"[3].

وقد ترسّخ هذا المفهوم المحايد حتى غدا ملازما لتعريف السرقات، حيث الإلحاح على "اختلاف حال الأخذ" حُسنا وقُبحا، ونحا صاحب الطراز هذا المنحى فقال: "معنى السرقة في الأشعار أن يسبق بعض الشعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه ثم يأتي بعده شاعر آخر يأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارة أخرى، ثم

(1) العلوي، الطّراز، 3/ 107.

(2) المرجع نفسه، 3/ 107.

(3) ابن رشيق، العمدة، 2/ 226.

يختلف حال الأخذ؛ فتارة يكون جيدا مليحا، وتارة يكون رديئا قبيحا، على قدر جودة الذكاء والفطنة والفصاحة بين الشاعرين... فمن الشعراء من يأخذه كرة وبعرة ويردّه ياقوتة ووردة، ومن الناس من يأخذه ديباجة ويرده عبّاءة[1].

فقانون الإحسان وضابط الإبداع لا يختلفان في السرقات عنهما في غيرها، فإما موهبة وذكاء وفطنة تحقق الحسن والفن، وإما غير ذلك مما ينزل بجمال النص إلى المراتب الدنيا.

وقد بلغ من تسليم البلاغيين والنقاد بتفاعل النصوص أن لم يعد حديثهم دائرا حول شرعية الأخذ من النصوص الأخرى - لا سيما في المعاني - بل صار دائرا حول طرائق هذا الأخذ وأوجهه وأنواعه ومراتبه. فـ "ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها، ولولا أنّ القائل يؤدّي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطقُ الطّفلُ بعد استماعه من البالغين[2].

وقال ابن وكيع في كتابه المنصف: "اعلم وفقنا اللّه وإياك للسداد، وقرن أمرك بالرشاد، أن مرور الأيام قد أنفد الكلام فلم يبق لمتقدم على متأخر فضل إلا سبق إليه واستولى عليه[3].

وأشار ابن رشيق إلى قضية هامة من قضايا التناص تتمثل في عفوية هذا التناص، لدى الشاعر الذي يكون قد اطلع على قدر لا بأس به من القصائد والنصوص التي تصل إليها يده وتستوعبها ذاكرته، حتى يختزنها في لاوعيه، فإذا عالج نصا من نصوصه أسعفته تلك النصوص راسمة له ملامح القول ومعالمه،

---

(1) العلوي، الطراز، 3/ 107.

(2) العسكري، كتاب الصناعتين، ص 217.

(3) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، 296/1.

يقول ابن رشيق: "والذي اعتقده وأقول به أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرًا ما وقافية ما، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي وأراد المتأخر معنى به فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قط"[1] .

ولكن البلاغيين يعترفون للسابق إلى المعنى بشرف السبق، وهذا السبق إلى المعنى وابتكاره من الأهمية عندهم بحيث إنهم لم يوظفوه في معالجة مباحث السرقات فحسب، بل ربطوا به عملية الإبداع ذاتها، حين قسّموا المعاني إلى قسمين: مبتدع ومتّبع؛ فالمبتدع يبدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، والمتّبع هو الذي يحتذي فيه على مثال سابق، ومنهج مطروق[2].

وبناء على هذه النظرة يتفاوت أصحاب الفن القولي في مدى سبقهم إلى المعاني المستحدثة المبتدعة التي لم يسبقوا إليها من غيرهم، كما أن الإبداع وفق هذه الرؤية هو رفع للحُجُب عن المعاني، وعن العلاقات الخفية الموجودة بين الأشياء، ومنزلة المبدع مرهونة بما يبتكره من معان لم يسبق إليها، وبما يضيفه إلى الموجود منها من لطائف لم يفطن لها غيره[3].

ومن هنا كان على المبدع أن يتحاشى ما أثبته السابقون، أو يتصرف فيما سبق إليه تصرفا يكسبه شرعية نسبته إلى نفسه، أو إيراده في عبارته، يقول ابن الأثير: "والذي عندي أنه لا بد من مخالفة المتأخر المتقدم، إما بأن يأخذ المعنى فيزيده معنى آخر، أو يوجز في لفظه، أو يكسوه عبارة أحسن من عبارته"[4]. وهذا التحاشي للسابق أو التصرف فيه هو ما يقي الشاعر أو الكاتب شرّ الوسم بالسرقة ...

---

(1) ابن رشيق، العمدة، 2/ 226.

(2) العسكري: كتاب الصناعتين، ص84، وابن الأثير، المثل السائر، 1/299 - 335.

(3) عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص28.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، 2/319.

وقد ترتّب على هذا التصور إحساس من بعض النقاد بتناقص المادة التي يتعامل معها المبدعون، ومحدودية الاختيار عند متأخريهم خاصة، بعد أن تناهب المتقدمون مادة الإبداع، ولم يغادروا منها إلا ما ندر، وهذا الإحساس يصوره بلاغي متأخر هو حازم القرطاجني حين تحدث عن "ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير" فقال: "... وما كان بهذه الصفة فهو متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرت العصور وتعارت ذلك الموصوف الألسنة فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه، إلا وهو من ضيق المجال، وبعد الغور بحيث لا يوجد التهدّي إلى مثله، والتنبه إلى مظنة وجدانه في كل فكر"[1].

إن عملية الإبداع وفق هذه الرؤية تتجه نحو الضيق والانحصار، فلكأننا نسير في مساحة مثلث من جهة قاعدته إلى جهة رأسه.

ولكن بلاغيين آخرين كانوا أرحب أفقا وأكثر تفاؤلا بإمكان أن يأتي الشعراء والكتاب بالمعاني والصور التي لم يسبقوا إليها، ولعلّ ابن الأثير أبرز هؤلاء المؤمنين بالإبداع وانفتاح بابه بقوله: "..فإذا قيل: إن المعاني المبتدعة سبق إليها ولم يبق معنى مبتدع عورض ذلك ... والصحيح أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له؟

وكأن ابن الأثير يريد أن ينصف المحدثين في عصره ويعترف لهم بحق الابتداع، ويبعد عنهم بعض الأحكام المسبقة التي تجعلهم متبعين لا مبتدعين، وهو رأي أقرب إلى الصواب، إذ لا يمكن تبني تصور يحد من أفق التجديد والإبداع ويرهن كل فعل إبداعي لنصوص الأقدمين وآثارهم.

والحق أن جمهورْ النقاد والبلاغيين لم يقفوا من تفاعل النصوص موقفا سلبيا، حين تجاوزوا إشكالية البحث عن مشروعية الاستفادة من النصوص السابقة إلى البحث عما يكسب هذا الأخذ شرعيته الأدبية والإبداعية، وقد تحدث ابن وكيع عن

---

(1) القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص194.

عشرة أوجه للأخذ تنقل الآخذ من حرج الاتباع إلى فعل الإبداع، وتغفر ذنب سرقته، وتدل على فطنته كما قال، وهذه الأوجه هي:

الأول: استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل.

والثاني: نقل اللفظ الرّذل إلى الرصين الجزل.

والثالث: نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه.

والرابع: عكس ما يصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء.

والخامس: استخراج معنىً من معنى احتذى عليه وإنْ فارقَ ما قصدَ به إليه.

والسادس: توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق.

والسابع: توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات.

والثامن: مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام.

والتاسع: مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تمامه.

والعاشر: رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظة على لفظ من أخذ عنه[1].

وهذه الأوجه التي ذكرها ابن وكيع تدل على احتفاء بالغ بما يمكن أن يدخل ضمن جمالية التناص، احتفاء تتحول به عملية الاقتباس والتضمين وما شاكلهما إلى إبداع فني لا تقل قيمته الفنية وسمته الجمالية عما في النص الأصلي من أصالة وإبداع.

وهكذا تعامل النقاد والبلاغيون مع قضية السرقات بتوازن، ورحابة صدر، وسعة أفق فلم يقفوا منها موقفا سلبيا مطلقا، بل حاولوا تمييز مسالكها والإعلاء من شأن ما دل منها على تفوق واقتدار، وقد مكنهم هذا من أن يطرقوا كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بها وبعملية الإبداع والقضايا الأدبية.

---

(1) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، 296/1.

من ذلك إدراكهم أن من المعاني ما يتساوى الشعراء فيه، ولا يطلق عليه اسم الابتداع لأول قبل آخر، لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع الآخر قول الأول، كقولهم في الغزل:

عفت الديار وما عفت آثارهن من القلوب

وكقولهم: إن الطيف يجود بما يبخل به صاحبه، وإن الواشي لو علم بمرار الطيف لساءه، وكقولهم في المديح: إن عطاءه كالبحر، وكالسحاب، وإنه لا يمنع عطاء اليوم عطاء غد، وإنه يجود ابتداء من غير مسألة، وأشباه ذلك وكقولهم في المراثي: إن هذا الرزء أول حادث، وإنه استوى فيه الأباعد والأقارب، وإن الذاهب لم يكن واحدا وإنما كان قبيلة، وإن بعد هذا الذاهب لا يعد للمنية ذنب، وأشباه ذلك[1].

ولذلك نجد ابن رشيق يقرّر أن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره[2].

وفي مقابل هذا ذكر بعض البلاغيين اختصاص بعض الشعراء بمعان خاصة سبقوا إليها فملكوها وأصبحت معروفة بهم وأصبحوا معروفين بها، وما ذلك إلا لأنها ارتبطت بمقامات معينة ووقائع معروفة متداولة.

ويمكن القول إن ما عدّوه من السرقات هو وسط بين طرفين: بين معان خاصة نسبت لأصحابها ولا مجال للاشتراك فيها، وبين معان عامّة مشتركة ليس أحد أحق بها من غيره.

وقد أشار صاحب العمدة إلى هذا حين تحدث عن وجوب التفريق "بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه واجتباه السابق فاقتطعه"[3].

(1) ابن الأثير، المثل السائر، 302/2.

(2) ابن رشيق، العمدة، 3/ 216.

(3) المرجع نفسه، 216/3.

وأما في ما عدا ذلك فإن البلاغيين احتفوا بالزيادة التي يحققها الشاعر على معنى غيره وعدوا ذلك له لا عليه، بل إنهم جعلوا الثاني أولى بالمعنى من سابقه، قال العسكري: "وسمعت ما قيل: إنّ من أخذ معنى ... فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدّمه"[1].

ويبدو من تحليلات البلاغيين للسرقات إعلاؤهم من شأن تداول المعاني والزيادة عليها، وقد جعلوا من أدق السرقات مسلكا وأحسنها صورة وأعجبها مساقا أن تكون السرقة مقصورة على المعنى لا غير، من غير إيراد لفظ ما سرق منه، كقول بعض أهل الحماسة:

لقد زادني حبا لنفسي أنني   بغيض إلى كل امرئ غير طائل

حيث أخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه ما يشبهه من جهة معناه، ولم يورد شيئا من ألفاظه، ولكنه عول فيه على المعنى وقصره عليه فقال:

فإذا أتتك مذمّتي من ناقص   فهي الشهادة لي بأني كامل[2]

وجعلوا من أنواع السرقات البديعة الناجحة أخذ المعنى والزيادة عليه، كمعنى جرير في قوله:

غرائب ألاف إذا حان وردها   أخذن طريقا للقصائد معلما

فقد أخذه أبو تمام وزاد عليه زيادة بديعة فقال:

غرائب لاقت في فنائك أنسها   من المجد فهي الآن غير غرائب

"... فحاصل كلام جرير أن قصائده لا يماثلهن غيرهن... وحاصل كلام أبي تمام أن لهن أمثالا صادفنها فأنسن إليها، وكأن أبا تمام أبقى على وصف قصائده بالغرابة، ولكنه انتبه إلى معنى آخر زاده على ذلك؛ وهو أن غرابة تلك القصائد زالت حين ضمّها مجد الممدوح، فجمع بين مدح شعره ومدح صاحبه[3].

---

(1) العسكري، كتاب الصناعتين، ص218.

(2) ينظر العلوي، الطراز، 109/3.

(3) المرجع نفسه، 3/ 113.

وذكر العلوي من هذا النوع ما قاله الفرزدق:

علام تلفتين وأنت تحتي وخير الناس كلهم أمامي

متى تأتي الرصافة تستريحي من الأنساع والدبر الدوامي

فقد أخذه أبو نواس، وزاد فيه زيادة صار بها في غاية الحسن والإعجاب فقال:

وإذا المطيّ بنا بلغن محمدا فظهورهن على الرجال حرام

فالفرزدق أراد أنها تستريح من الشد والرحل... وليس استراحتها بمانعة من معاودة إتعابها مرة أخرى، وأما أبو نواس فإنه حرّم ظهورهن على الرجال وأعفاهن من الأسفار إعفاء مستمرا، فلهذا كان بليغا بهذه الزيادة[1].

والزيادة التي يتحدث عنها البلاغيون هي في الغالب نوع من المبالغة في الحكم أو الوصف أو التشبيه، وقد أناط بها البلاغيون في الغالب أدبية الأدب، وجمالية النصوص.

ومن مظاهر احتفاء البلاغيين بالتصرف في المعنى والتحوير فيه، حديثهم عما سمّوه عكس المعنى، وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب معنى لغيره فيعكسه، مبرزا وجها آخر للقضية، وقد أعلى صاحب الطراز في الثناء على هذا النوع من السرقة فقال: "... وما هذا حاله فهو بالغ في المجد كل مبلغ، ومن لطافته ورقته ورشاقته يكاد يخرجه عن حد السرقة ... وقد قال بعض الحذاق إن ما هذا حاله بأن يسمى ابتداعا أحق من أن يسمى سرقة"[2].

ومن النماذج التي ذكرها في الطراز قول أبي الشيص في الغرام بمحبوبه:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبا بذكرك فليلمني اللوّم

فقد أخذه أبو الطيب المتنبي وعكس ما قاله عكسا لائقا قال فيه:

أأحبّه وأحبّ فيه ملامة إنّ الملامة فيه من أعدائه

---

(1) المرجع نفسه، 3/ 114.

(2) المرجع نفسه، 3/ 113.

ومن أمثلة عكس المعنى أيضا ما قاله بعض الشعراء في صفة الكرام ومدحهم:

لولا الكرام وما استنّوه من كرم   لم يدر قائل شعر كيف يمتدح

فهو عكس لمعنى أبي تمام في بيته المشهور:

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى   بغاة الندى من أين تؤتى المكارم[1]

فأبو تمام جعل الشعر ملهما وهاديا لكرم الكرام، والآخر جعل ندى الكرام هو ملهم الشعراء.

وضمن هذا النوع تحدث البلاغيون عما سمّوه المسخ؛ وهو مصطلح لا تخفى دلالته السلبية، وإيحاءاته غير المحبّبة، لأنه في الأصل: "إحالة المعنى إلى ما هو دونه، واشتقاقه من قولهم مسخت هذه الصورة الآدمية إلى صورة القردة والخنازير، وهذا هو الأصل في المسخ "كما ذكر صاحب الطراز.

ولكن العلوي نفسه يستدرك على ذلك بذكره الحالة النقيضة، حيث تكون الصورة قبيحة، فتنقل إلى صورة حسنة ...[2]

ويمكن أن يضاف مصطلح المسخ إلى مصطلحي الكذب والسرقة، من حيث إن الدلالة السلبية الظاهرية للمصطلح كثيرا ما تغضّ من إيجابية المفاهيم التي ينطوي عليها، والإمكانات الإبداعية التي يوفّرها، وهو سبب في كثير من أوجه الخلاف بشأن هذه المصطلحات.

قال العلوي متحدّثا عن المسخ: "... وهو معدود في السرقات وإن كان بعضهم لا يعدّه منها[3].

ثم ذكر من أمثلته قول المتنبي:

لو كان ما يعطيهم من قبل أن   يعطيهم لم يعرفوا التأميلا

---

(1) المرجع نفسه، 112/3.

(2) المرجع نفسه، 3/ 110.

(3) المرجع نفسه، ص110.

حيث أخذه ابن نباتة السعدي فقال:

لم يبق جودك لي شيئا أأمّله تركتني أصحب الدنيا بلا أمل

وقد أجاد فيه كل الإجادة كما قال العلوي، معقّبا عليه: "فأنظر كيف أخذه عباءة وزجاجة وردّه ياقوتة وديباجة، فبينهما بعد متفاوت، ودرجات متباينة.

ومما ذكره العلوي ضمن نوع المسخ مبديا إعجابه به ما قاله أبو نواس يذكر لاعب الخيل بالصولجان:

جنّ على جنّ وإن كانوا بشر كأنما خيطوا عليها بالإبر

فقد أخذه المتنبي فأذاقه حلاوة وأكسبه رونقا وطلاوة فقال:

فكأنّما نتجت قياما تحتهم وكأنما ولدوا على صهواتها

ثم قال صاحب الطراز معلّقا على بيت المتنبي: "...فقاتله الله لقد تباهى في الإعجاب وأتى بما يدهش العقول ويسحر الألباب"[(1)] .

وفي مقابل هذا نجد البلاغيين يحطّون من شأن الأخذ إذا كانت باللفظ كلّه أو أكثره، ولم يبذل صاحبه جهدا في تحقيق إضافة يخرجه من ساحة السرق إلى باحة الإبداع، وقد أطلق البلاغيون على هذا مصطلح "قبح الأخذ" وهو في كتاب الصناعتين: "أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كلّه أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن"[(2)].

وهكذا فإن النقاد والبلاغيين القدماء عرفوا ظاهرة تفاعل النصوص واشتراكها وعالجوها ضمن طائفة من القضايا والمباحث والمصطلحات، ويعدّ باب السرقات أبرز مصطلح عولجت ضمنه تلك القضايا، وهو وإن كان يوحي من حيث دلالة لفظه المجرّد بمعنى سلبي، فإن كثيرا من البلاغيين تجاوزوا هذا الأمر إلى البحث في الأوجه الجمالية لهذا الذي سمّي سرقة، ولم يعد حديثهم دائرا حول شرعية الأخذ من النصوص الأخرى - لا سيما في المعاني - بل صار دائرا جول طرائق هذا الأخذ وأوجهه وأنواعه ومراتبه.

---

(1) المرجع نفسه، ص11.

(2) العسكري، كتاب الصناعتين، ص249.

وهكذا فإن النقاد والبلاغيين القدماء عرفوا ظاهرة تفاعل النصوص واشتراكها وعالجوها ضمن طائفة من القضايا والمباحث والمصطلحات، ويعدّ باب السرقات أبرز مصطلح عولجتْ ضمنه تلك القضايا، وهو وإن كان يوحي من حيث دلالة لفظه المجرّد بمعنى سلبي، فإن كثيرا من البلاغيين تجاوزوا هذا الأمر إلى البحث في الأوجه الجمالية لهذا الذي سمّي سرقة، ولم يعد حديثهم دائرا حول شرعية الأخذ من النصوص الأخرى - لا سيما في المعاني - بل صار دائرا حول طرائق هذا الأخذ وأوجهه وأنواعه ومراتبه.

الفصل التاسع

معالم في تجديد الدرس البلاغي

واقع الدرس البلاغي المعاصر:

الناظر في علم البلاغة - وكغيره من العلوم العربية والإسلامية - يلاحظ أنّه بدأ حيّا متوثّبا منفتحا في مراحله الأولى على مختلف القضايا والمسائل والعلوم، ولكنّه بعد أن سار أشواطا ومالت مسائله إلى التحديد فقد تلك الحيوية الأولى، وغدا أقرب إلى السكون والجمود.

ويصوّر العمري حال الجمود الذي أصاب الدرس البلاغي عند المتأخّرين فيقول: "... وغاب ذلك الإشكال الذي عاشته البلاغة العربية بين الخطابين الشعري والتداولي طوال تاريخها، وكان علم المعاني قد فقد حواريته الناتجة عن التفاعل بين التركيب والمقام عند شراح السكاكي من النحاة الذين لم يتبينوا الإشكال المتوخى من تلك الوصفة المعقدة التي حبكها، فحل الحديث عن المقولات النحوية محلّ تخريج الوظائف البلاغية... وكان من نتائج هذا الواقع ضياع استراتيجية تدريس البلاغة في الجامعة العربية من الخليج إلى المحيط ... وصارت مادة مكمّلة يكمل بها مؤرّخو الأدب حصصهم، فيعيدون على طلبة منهكين مصالحين، بل مستسلمين، الدروس الرثّة التي تلقّوها في الثانوي منذ سنوات، أو ينقلون نفس الأمثلة المكرورة ... ولهذا الواقع ظهر بجانب البلاغة في المقرّرات موادّ أخرى منها الأسلوبية، وسيميائيات النص الأدبي، والتداوليات،

وتحليل النصوص، والعروض، والقوافي والشعرية، ومادة المنطق... لا يسأل هذا عن هوية ذاك[1].

وبعد أن كان الدرس البلاغيّ شبكة تنتظم عناصر المقام بأبعاده وتشعّباته من متكلم ومخاطب وغرض ومقصد وظروف مختلفة، أصبحت البلاغة حينما تذكر ينصرف الذهن مباشرة إلى الخطاب أو النص اللغوي في حد ذاته دون النظر في الغالب إلى ما يتعلق بالمتكلم باعتباره منتجا لهذا النص، ودون النظر أيضا إلى ما يتعلق بالسامع باعتباره منتجا لهذا النص، وسبب ذلك فيما يبدو هو أن البلاغة حينما صيغت في قوالب وقوانين وقواعد معينة ضابطة في العصور المتأخرة نظر مقعّدوها إلى ماله علاقة بالنص في الغالب، ولم ينظرو إلى ما يتعلق بالمتلقي إلّا في حدود ضيّقة... بيد أن التعريفات التي تعود إلى العصور الأولى - أي قبل حصر قواعدها في قوالب نظرية محدودة - لم تقتصر على ذكر ما يتعلق بالنصّ، بل كانت تجمع بين الأبعاد الثلاثيّة لبلاغة الخطاب: المتكلّم/ النصّ /المتلقّي، بدءا من عملية التواصل اللغوية العاديّ مرورا بعملية التواصل الجماليّة، وانتهاء بالتواصل الحجاجيّ التأثيريّ الذي يرمي إلى الإقناع والاقتناع[2].

ويجد الدارس للبلاغة العربيّة نوعا من المفارقة العجيبة بين قطبين يتجاذبانها: قطب الذّوق بما يتطلبه من مرونة واتساع، وما يستدعيه من انفتاح واجتهاد، وقطب التقعيد بما يفرضه من تنميط وتحديد، وما يصحبه من انغلاق وثبات.

ومهما يكن من أمر فإنّ مسار الدرس البلاغي وواقعه اليوم - لا سيما في المرحلة الجامعية - غير مرتضى من قبل الدارسين والباحثين، وهناك شبه إجماع منهم على وجود خلل ما في الطريقة التي لا يزال يقدّم بها هذا الدرس، وأن البَون لا يفتأ يتّسع بين هذا الدرس ومتلقّيه، وأنّ طرائق من التجديد لا بدّ منها حتى ترجع لهذا الدرس البلاغي حدّته وجدّته، ويعود إليه بريقه ورونقه.

---

(1) محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص 60، 61.

(2) عبد الرحيم الرحموني، ملامح التلقّي من خلال تعريفات القدماء للبلاغة، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج1، ص 615.

ويمكن أن نجمل المآخذ التي رصدها المهتمّون بشأن الدرس البلاغيّ في النقاط الآتية:

. افتقاد الدرس البلاغيّ لبعده التواصلي الحيّ، وجوانبه التداولية، وبقاؤه رهين قوانين نمطية، وقواعد ساكنة وبخاصة عند المتأخرين؛ فعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ من قبل البلاغيين القدماء بالمقام فإننا وجدنا مِن بعض الدارسين المحدثين مَن ينتقدهم لعدم توسيعهم فكرة المقام، وأنّ مراعاة مقتضى الحال تفتح آفاقا من البحث رحيبة لم تفتح[1].

وذهب تمّام حسّان أنّ المقام له دينامية لم ينسبها إليه البلاغيون؛ فهو ليس إطارا ولا قالبا، وإنّما هو جملة الموقف الاجتماعي المتحرّك الذي يعتبر المتكلّم جزءا منه، كما يعتبر السامع والكلام نفسه وغير ذلك ممّا له صلة بالمتكلّم وكلّ جوانب الاتصال من الإنسان والمجتمع والتاريخ والجغرافيا والغايات والمقاصد[2].

ولكنّ المقام بهذا المفهوم الذي ذكره تمّام حسّان هو ما كان عليه تصوّر الرعيل الأول من البلاغيين، لولا أنّ المتأخّرين ساروا به نحو التضييق المخلّ، والتحديد المملّ.

وهذه الجوانب التي ذكرها تمّام حسّان أشار إليها البلاغيون وتناثرت في آثارهم، وكانت تبحث عمن يواصل عملهم، ويتمّم ما لم يتمّم، ولكنّ ذلك لم يتحقّق إلا على أيدي علماء الغرب، وقد اعترف تمّام حسّان بذلك حين قال: «أجد لفظ المقام أصلح ما أعبر به عما أفهمه من المصطلح الحديث (سياق الحال context of situation) الذي يستعمله اللسانيون المحدثون»[3].

- كثرة التفريعات والإغراق في التجزيء: ويبرز هذا الأمر أكثر في باب البديع مثلا، فإن إغراق المتأخرين من البلاغيين في الجزئية وهم يدرسون مباحثه ويسمّون

---

(1) ينظر: محمد حسن عبد الله، مقدمة في النقد الأدبي، ص 69.

(2) تمام حسان، الأصول، ص 338، 339.

(3) المرجع نفسه، ص 339.

ظواهره، أدّى إلى أن يتنامى اتّجاه إلى الحصر والتقعيد بالنسبة إلى أنواعه وصلت عند شرف الدين التيفاشي (ت651) إلى سبعين لونا، ثم تجاوز بها ابن أبي الإصبع المصري (ت654) المئة، ثم بلغت مئة وأربعين لونا عند صفي الدين الحلي (ت750)[1] حتى إنّ ما عرف لدى المتأخرين بالبديعيات كان أقرب إلى الصنعة اللفظية التي يسبق فيها النوع البديعي المفترض الشاهد ويتقدم عليه، بل كان الشاهد يوضع وضعا ويصاغ صياغة ليشهد لذلك النوع من البديع.

- تغييب الجانب التذوّقي عن الدرس البلاغيّ: وذلك بأن انقطع دارسو البلاغة عن مستوى العربية الفصيحة فضلا عن مستوى العربية الراقية التي تعد بابا للتذوق والتعامل مع النصوص من الوجهة الفنية الجمالية، وهو أساس الدرس البلاغي، وصارت البلاغة إذا ذكرت تبادر إلى مخيّلة الطالب عشرات من المصطلحات والمفاهيم التي يجب عليه حفظ تعريفاتها، وما يشهد لها من القرآن أو من الشعر، فإذا انضاف إلى هذا بُعد الطالب عن نصوص العربية العالية وفرائدها الغالية، أدركنا مدى الهوة التي تفصل درس البلاغة عن مهمته في الأخذ بيد الدارس إلى سبل التذوق والتعامل مع النصوص الفنّية الراقية، لإدراك ما فيها من ظواهر الجمال، وبواطن الكمال.

- تحوّل الدرس البلاغيّ إلى غاية بعد أن كان وسيلة: وهذه النتيجة مترتّبة على سابقتها؛ فبدل أن يكون الدرس البلاغيّ وسيلة للتعامل مع النصوص تذوّقا وتدبّرا وتحليلا ومقارنة، حصر هذا الدرس في عشرات - وربما مئات - من المصطلحات والمفاهيم والظواهر هي حصاد قرون من التفريع والتحديد، حتى أصبح الطالب يحسّ بألّا موضع لزيادة أو اجتهاد أو مراجعة، بل ولا سبيل إلى ابتكار أو اختصار، وأنّ مبلغه من العلم أن يحفظ تلك التعريفات الشارحة لهذه المفاهيم، مع شواهدها الثابتة التي لم يزدها مرور الأيام إلا رسوخا وثباتا.

---

(1) سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة، ص33.

- عزل جوانب الدراسة البلاغيّة بانفصال علومها: فمن المعلوم أن عملية الإبداع كل متكامل لا تتمايز فيها الجوانب في ذهن الكاتب وأحاسيسه وتصوّراته، وأن الفصل المطلق بين جوانب النصّ لا يُبقي الصلات قائمة بين أجزائه وظواهره الأسلوبيّة والفنيّة، ومن هنا لم يرتض كثير من الباحثين المحدثين الفصل بين علوم البلاغة، ورأوا أن التقسيم الثلاثي لعلومها "مصطنع وغير واقعي"[1]، وأنه "يجافي عملية الإبداع الفني"[2]، ولا شك أن بين علوم البلاغة من التداخل ما تتعذّر معه عمليّة الفصل أصلا، فبعض الظواهر البلاغيّة تتنازعها علوم البلاغة، فلا يُدرى أيّ العلوم أحقّ بها.

ثم إنّ تصوّر البلاغيّين لدور البديع، وجعلهم له تابعا ومكمّلا للمعاني والبيان، لا يتناسب مع النظرة المتكاملة إلى النصّ ؛ لأنّ هذا التصوّر أدّى إلى أن أصبح دور علم البديع دورا هامشيّا أشبه بالتلوين الخارجيّ الذي لا تأثير له على جوهر المعنى، وتأكّد ذلك بما جاء صراحة في تعريفه من أنه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة "[3].

ومن هنا وجب إعادة الدرس البلاغي إلى طبيعته المتكاملة، حيث تعالج الأساليب والظواهر بنظرة شاملة غير مجزأة، لأن هذا التجزيء يجافي روح التذوّق، وينافي طبيعة الفنّ القوليّ.

- عدم ضبط المصطلح البلاغي: وهو ما نتج عنه اختلاف في المصطلحات والمفاهيم بين البلاغيين، مع أنّ الأصل في وضع المصطلح هو توحيد المفاهيم بين الدارسين ... فوجدنا عندهم أسماء عدة للمعنى الواحد، ومعانيَ شتّى للمصطلح الواحد، وكثيرا من النصوص التي يستشهد بها في أكثر من نوع، وهذا سبب كاف لوجوب إعادة النظر في تلك المصطلحات ومفاهيمها.

---

(1) مصطفى الصاوي الجويني، البديع لغة الموسيقى والزخرف، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص8.

(3) شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، ص273.

. عزل الدرس البلاغي عن بقية العلوم والفنون وما استجدّ من طرائق البحث وآفاق المعرفة، وقد ذكرنا أن البلاغة العربية لم تكن في بداياتها الأولى جزيرة معزولة عن سائر العلوم، وإنما كانت ملتقى كثير من تلك العلوم والفنون التي أسهمت في إرساء دعائمها، كعلم الكلام والإعجاز والنحو واللغة والنقد وغيرها...

ومن مظاهر هذا الفصل عدم استثمار الدرس البلاغي في الدراسات النصية التي تعنى بما هو أشمل من الجمل والتراكيب المنعزلة، مع أننا لو تأملنا المفاهيم البلاغية لوجدنا أن كثيرا منها قائم على تصور نصي أصلا، أو أنه قابل لأن يوسّع فتستوعب كثيرا من جوانب الدراسة النصّيّة الحديثة بمفاهيمها ومصطلحاتها.

مقترحات الإصلاح والتجديد:

لقد حرّك الإحساس بحاجة الدرس البلاغيّ إلى التّجديد والتطوير بعض الباحثين إلى وضع تصورات ومقترحات حاولت أن تسدّ ما بدا من أوجه القصور ونقاط الضّعف...

وهذه الجهود على تعددها وتنوعها ترجع إلى مبادئ عامّة يمكن تقسيمها ثلاثة أقسام: فمنها ما يتعلّق بالدارس، ومنها ما يتعلّق بالدرس ومنهجه، ومنها ما يتعلّق بوصل الدرس البلاغيّ بالعلوم الأخرى.

1- ما يتعلق بالدارس:

- إعداد الدارس وتأهيله لتلقي الدرس البلاغي: كان المتلقي هو محور اهتمام البلاغيين، ويمكن أن ننطلق من هذا المنظور الذي يركز على المتلقي في تقديم الدرس البلاغي، من خلال إعداد دارس البلاغة العربية وتأهيله لاستيعاب المفاهيم وتحصيل الملكة البلاغية.

ولا شك أن تحصيل الملكة البلاغية لا يتأتى إلا بوسيلة لا غنى عنها، هي التعامل مع النصوص مطالعة وحفظا. والنصوص المقصودة هنا هي النصوص البليغة من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وعيون الشعر والأدب، بخطّة

ترقّى من الأدنى إلى الأعلى، ومن الأسهل إلى الأصعب، لكنّنا نلاحظ أن هذه الوسيلة تكاد تغيب من مناهجنا في تدريس البلاغة وسائر علوم العربية، على الرغم من أنّ كثيرا من القدماء والمحدثين أشاروا إلى أهمية استظهار النصوص في تدريب الملكة والذائقة، كقول ابن خلدون في مقدمته «ووجه التعليم لمن يبتغي هذه الملكة ويروم تحصيلها أن يأخذ نفسه بحفظ كلامهم القديم الجاري على أساليبهم من القرآن والحديث وكلام السلف ومخاطبات فحول العرب في أسجاعهم وأشعارهم وكلمات المولّدين أيضا ... حتىّ يتنزّل لكثرة حفظه لكلامهم من المنظوم والمنثور منزلة من نشأ بينهم ... ثم يتصرّف بعد ذلك في التعبير عمّا ضميره على حسب عبارتهم وتأليف كلماتهم وما وعاه وحفظه من أساليبهم، وترتيب ألفاظهم، فتحصل له هذه الملكة بهذا الحفظ والاستعمال، وتزداد بكثرتهما رسوخا بهذا الحفظ وقوة ... وعلى قدر المحفوظ وكثرة الاستعمال تكون جودة المقول المصنوع نظما ونثرا»[1].

ويستفاد من نص ابن خلدون السابق جملة مبادئ أهمّها:

(1) أن الحفظ هو وسيلة تحصيل الملكة اللغوية والبيانية.

(2) أن الحفظ ينبغي أن يتّجه إلى النصوص الراقية من القرآن والحديث ومخاطبات العرب وأشعارهم.

(3) أن من يحفظ كلام العرب ينزل منزلة من نشأ بينهم.

(4) لا بدّ مع الحفظ من الممارسة والاستعمال.

(5) كلما زاد المحفوظ والاستعمال زاد التمكن من ناصية اللغة وأساليبها وبيانها.

فأين نحن من هذا المنهج الذي ينطلق من النصوص لاكتساب الملكة اللسانية وليس العكس؟

وإن التفسير المنطقيّ لضعف التحصيل لدى الطلبة وعدم قدرتهم على استيعاب قواعد البلاغة والنحو - فضلا عن توظيفها واستعمالها - هو أنّهم يحفظون قواعد

(1) مقدمة ابن خلدون، ص560.

مجرّدة ليس لها ما يقابلها في حافظتهم من المحفوظ، وليس لها بذلك ما يؤيّدها ويثبّتها في أذهانهم ويعينهم على تمثلها والنسج على منوالها.

وقد لاحظ الباحثون المحدثون هذه الحقيقة، فدعوا إلى أن تُربَّى مَلَكة طالبِ البلاغة العربية وذوقه من خلال النصوص العربية الراقية، لأن علوم العربية - كما يقول الدكتور محمد أبو موسى - لن تسكن قلبا لم تسكن فيه العربيّة نفسها، فوجب أن تُسْكَن العربيّة في نفوس الطلّاب ثم تُدْخَل عليها علومُها، وحينئذ تَسكُن هذه العلوم لا محالة حيث تسكن أمّها[1].

واقترح أبو موسى أن تكون مادة النصوص الأدبيّة مادة أساسية في كل علم من علوم العربية، وأن توضع لذلك مناهجه وطرائقه[2]، وخص الشعر منها بالاهتمام حفظا واستظهارا، من حيث إن الشعر ثقافة وعلم وتربية لا تنحصر مهمته في تحصيل اللغة، وإنّما هو مع ذلك فاتح شهية الطلاب إلى العلم ومهيئ نفوسهم لضرب رفيع من التلقي... إضافة إلى أن وظيفة البلاغة مؤسّسة على قاعدة وثيقة الصلة بالشعر، وبالقدرة على تذوقه[3].

والحديث عن الذوق يدفعنا إلى الحديث عن جانب آخر يتصل بالدرس البلاغي ومنهجيته.

2- ما يتعلق بالدرس البلاغيّ ومنهجيّته:

- <u>النظرة الكليّة وإحياء المنهج التذوّقي</u>: وأوّل خطوة في ذلك هي الانطلاق من كون الدرس البلاغي وسيلة إلى اكتناه أسرار البيان وتذوق جمالياته، وليس غاية تدرس لذاتها، كما هو عليه الحال في المقررات الجامعية، حيث "يساق تعريف الفنّ البلاغيّ ... ثم بعد ذلك تساق نماذجه من القرآن والشعر والنثر، بدل أن تكون تلك

---

(1) محمد أبو موسى، الغائب في الدراسات البلاغية، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج2، ص 1068.

(2) المرجع نفسه، ج2، ص 1069.

(3) المرجع نفسه، ج2، ص 1070.

النماذج هي المنطلق في تحليل الأساليب الفنيّة ... وهكذا هيمن التجزيء على حساب النظرة الكلّيّة البنائيّة للخطاب، وصارت الغاية وسيلة والوسيلة غاية، إذ بعدما كان البلاغيون ينطلقون في جهودهم من الخطاب، أخذوا يصدرون عن القواعد، وقد كان لهذا الشأن تأثير كبير على مسيرة البلاغة، حيث انفصلت مباحثها عن التحليل والتفسير، وأضحت علما مستقلا قائم الذات مستوي الأركان، مثل حقول علوم الآلة الأخرى[1].

ومن أبرز النتائج التي أدى إليها هذا الأمر غياب المنهج التذوقي عن درس البلاغة ودارسها، لأن المنهج التذوقي لا ينتعش إلا في خضمّ النصوص التي يُعمل فيها الدارس فكره وذائقته بالتأمل والتحليل، بقدر من الحرّية والسعة للتعرّف إلى ما تضمنته من الأساليب الفنّيّة والتقنيات الجمالية والظواهر البلاغيّة، أمّا النظر إلى النصّ من كوّة القاعدة المسبقة فهو نظر لا يمكن إلّا أن يكون قاصرا، قاتلا للذوق وحاسته.

ومما يستوقف نظر الدارس أنّ السكّاكي - وهو الذي نحا بالبلاغة نحو التقعيد الصارم - يعلي من شأن الذوق، ويحيل بشأنه إلى عبد القاهر، كما في قوله: «... وكان شيخنا الحاتميّ يحيلنا بحسن كثير من مستحسنات الكلام إذا راجعناه فيها على الذوق... وها هو الإمام عبد القاهر - قدّس الله روحه - في دلائل الإعجاز كم يعيد هذا»[2].

والحق أن الذوق كان هو المعوّل عليه في الحكم على الكلام، وإبراز حسنه ودلالاته، وكان التذوّق أساس الدرس البلاغي في أزهى عصوره، وظهرت معالم هذا المنهج بوضوح لدى عبد القاهر الجرجاني، الذي جمع بين دقة التحليل والتعليل، وبين سعة التذوّق، وكان يدعو إلى طول التأمل عند النظر في النص، وإعمال العقل لإخراج المعاني، ويعقد الموازنات بين النصوص ليتبين

(1) محمد إقبال عروي، آليات منهجية لاستثمار الدرس البلاغي في تحليل النصوص، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج2، ص 1164.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 170.

الفضل والمزيّة، مازجا ذلك بالأحوال النفسية، رابطا الكلمة بغيرها ضمن سياق كلي[1].

وقد دعا كثير من الباحثين في العصر الحديث إلى إحياء هذا المنهج التذوّقيّ لعبد القاهر الجرجاني، وظهرت دراسات عديدة طبّقت وأوصت بتعميم هذا المنهج في التعليم الجامعي.

وقامت إحدى الباحثات بدراسة على أربعين طالبة طبّقت معهنّ طريقة عبد القاهر التحليلية التذوّقية في تدريس البلاغة، فكانت النتيجة أن 95% من عينة الدراسة نما لديها التذوق الأدبي من خلال طريقة عبد القاهر[2].

وهذا ما يؤكد ضرورة الاهتمام بهذا النهج وإحاطة الدرس البلاغي به حتى يتكامل في هذا الدرس تحصيل المعرفة بتكوين المهارة.

- ضرورة اعتماد أصول الفن البلاغي دون فروعه وتفريعاته: ذلك أن تاريخ البلاغة العربية هو تاريخ تفريع وتشجير - كما يقول أحد الباحثين - أثقل كاهلها بالعديد من الفنون والظواهر التي ترتدّ إلى أصول بلاغية كبرى يمكن الاكتفاء بها، وذلك بإلحاق الفروع بأصولها، واعتماد منهجية المحاور، حيث تكون هناك كلّيات يجمعها ضابط واحد أو أكثر، وذلك من أجل الاستغناء عن منهج التجزيء والتكثير والتفريع... لأنه منهج ثبت ضعفه، ودل واقع الاشتغال والتدريس على إرهاقه للبحث البلاغي وللطلبة والدارسين على حد سواء... إضافة إلى أن فكرة المحاور تعد أمرا تربويا تعليميا، لأنها ستعطي للدرس البلاغي دفعة جديدة نحو تجديد شأنه، بوصل الطلبة والباحثين بالقواعد الكلية، وصرفهم جهة تذوق النصوص، وتجنيبهم الانهماك في تمثل الأنواع الكثيرة، والاجناس المختلفة التي لا حصر لها[3].

---

(1) فائزة بنت سالم صالح أحمد، تعميم نظرية عبد القاهر في التعليم، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج2، ص 1758.

(2) المرجع نفسه، ج2، ص 1758.

(3) محمد إقبال عروي، آليات منهجية لاستثمار الدرس البلاغي في تحليل النصوص، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج2، 1122.

وقد حاولنا أن نستخرج المحاور الكبرى التي تندرج ضمنها المفاهيم والمصطلحات البلاغية مستفيدين من الدراسات الأسلوبية والتداولية الحديثة فتوصلنا إلى أن هذه المصطلحات - على كثرتها - يمكن ردها إلى ثلاثة محاور كبرى:

- العدول والانزياح.
- التناسب والتشاكل.
- التكثيف والإيحاء.

فمن المصطلحات ذات الصّلة بظاهرة العدول والانزياح: العدول، والتحويل، والاتساع، والمجاز، والتغيير، والانحراف، والتحريف، والخروج، واللّحن، والنّقل، والانتقال، والرّجوع، والالتفات، والصّرف، والانصراف، والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة، فهذه المصطلحات كلها تلتقي حول مفهوم واحد عام هو العدول عن أصل مفترض إلى استعمال خاص.

ومن المصطلحات البلاغيّة الدالة على التّناسب والتشاكل: الائتلاف والاتساق، والالتئام، والتجانس، والتّشابه، والتعادل، والتنسيق، والتّوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة، والمماثلة، والتناسب ...

ومن المصطلحات الدائرة في فلك التكثيف والإيحاء: التلميح، والتلويح، والتورية، والكناية، والتخييل، والإيماء، والتّضمين، والتعريض، والإشارة، والإيهام، والإضمار، فهي مصطلحات تندرج ضمن المفهوم العام للإيحاء، وتدل على طريقة من طرائقه، أو آلية من آلياته، أو نوع من أنواعه.

أما تصنيف أشكال البديع، بحسب العلاقات التي تنبني عليها هذه الأشكال، فقد كان محل اجتهاد بعض المحدثين، فهؤلاء أرادوا استدراك النقص عند القدماء الذين لا نكاد نجد لهم تصنيفا لوجوه البديع إلا تقسيمهم لها إلى محسنات لفظية، وأخرى معنوية [1].

---

(1) القزويني، الإيضاح، ص287.

فمن المحدثين من قسم أنواع البديع إلى محسنات صوتية لفظية، ومحسنات الإيقاع الجملي والدلالي، كما نجده عند عبد الواحد حسن الشيخ[1]؛ حيث تقوم المحسنات اللفظية على الناحية الصوتية التقطيعية؛ كما في الجناس والترصيع والتكرار والتسميط والتصريع والسجع ولزوم ما لا يلزم وغيرها، وتقوم محسنات الإيقاع الجملي على الجمل والوقفات في البيت الواحد، أو في القصيدة كلها، ومن أنواعه: التسهيم، وردّ العجز على الصدر والإرصاد، وأمّا محسّنات الإيقاع الدلالي فتقوم على توظيف المعنى عن طريق التقابل والتوازي المبني على التضاد، أو التقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة، في مثل الطباق والمقابلة والتكافؤ والترديد[2].

وهذا التقسيم يبدو مقبولا، وهو ذو وشائج بالتقسيم الذي تداوله الأقدمون حين قسّموا المحسّنات إلى لفظيّة ومعنويّة، ولكنّ فيه إشكالا؛ يتمثل في صعوبة الفصل بين الجانب التركيبي والجانب الدلالي.

وذهب محمّد العمري إلى تصنيف آخر جعل بموجبه أشكال البديع ثلاثة أنواع:

1- وجود طرفين متكافئين: وجعل ضمنه الموازنة، والتوازن، والمماثلة، والمتوازي، والمقابلة، والمناسبة، والتناسب، والتجنيس، والمطابق، والسجع.
2- انقسام وحدة إلى أجزاء: ومن هذا النوع: التقسيم، والتجزئة، والتقطيع، والتشطير، والمشطر، والازدواج، والتوأم، وتشابه الأطراف.
3- ورود وحدة أو وحدات ذوات خصوصيّات متماثلة مرّتين فأكثر: ومنها التكرار، والتعديد، وردّ الأعجاز على الصدور[3].

أما محمّد عبد المطّلب، فجاء بتقسيم يعتمد على العلاقة التوافقية والتخالفية بين الوحدتين أو الدالين، ورأى أن الاحتمالات الافتراضية للعلاقة

---

(1) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص35.

(2) نفسه، ص35.

(3) محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص19، 20.

بين الدالين، هي:

1- تخالف بين الدالين في المستوى السطحي والمستوى العميق؛ كالطباق والمقابلة.

2- توافق بين الدالين في المستوى السطحي والمستوى العميق؛ كتشابه الأطراف، والترديد، ورد الأعجاز على الصدور، والمجاورة.

3- توافق بين الدالين في المستوى السطحي، وتخالف في المستوى العميق، ومنه العكس والتبديل والتعديد، وتنسيق الصفات.

4- تخالف بين الدالين في المستوى السطحي، وتوافق في المستوى العميق؛ كما في العكس والتبديل[1].

ونلاحظ أن كل هذه التقسيمات تكشف عن وجود علاقة تناسب بين عنصرين أو أكثر، وهو تناسب يقوم على التوافق أو التخالف بين العناصر المتناسبة في مستوى الأصوات أو الدلالات.

وبناء على هذا، يمكن أن نتناول أنواع التناسب البديعي من خلال ثنائية الأصوات والدلالات من جهة، وعلاقات التناسب والتخالف التي تحكمها من جهة أخرى، فتكون لدينا أربع حالات نظرية هي:

1) تناسب الأصوات وتخالف الدلالات؛ ويمثلها الجناس.

2) تخالف الأصوات وتناسب الدلالات؛ ويمثلها الطباق.

3) تناسب الأصوات وتناسب الدلالات؛ ويمثلها التكرار.

4) تخالف الأصوات وتخالف الدلالات؛ ويمثلها التعديد.

فمثل هذه التصنيفات المستحدثة ذات أهمية كبيرة في تجديد الدرس البلاغي، وتغيير نظرة الدارس إليه، وتحفيزه للإقبال عليه.

- الوصل بين علوم البلاغة الثلاثة: رأى أحد الباحثين أن تمايز علوم البلاغة مر بمرحلتين:

---

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص353.

المرحلة الأولى تم فيها التمييز بين النظم والبديع في نهاية القرن الرابع، من خلال الإلحاح على فكرة النظم في تعليل الإعجاز، وهو ما مهّد لاستقلال علم المعاني عن ألوان البديع الأخرى.

والمرحلة الثانية كان التمييز فيها بين النظم واللفظ في القرن الخامس مع عبد القاهر الجرجاني، وكان ذلك أساس استقلال علم البيان عن غيره[1].

ومهما يكن من أمر فإن علوم البلاغة بالصورة التي انتهت إليها لم تكتمل وتتمايز قبل القرن الخامس.

وقد ذكرنا أن كثيرا من الباحثين المحدثين لم يرتضوا الفصل بين علوم البلاغة، ورأوا أن التقسيم الثلاثي لعلومها مصطنع وغير واقعيّ، وأنه يجافي عملية الإبداع الفنّي، وهذا بالنظر إلى أن عمليّة الإبداع كل متكامل لا تتمايز فيها هذه الجوانب في ذهن المبدع وأحاسيسه وتصوراته، فهذا الفصل لا يُبقي الصلات قائمة بين أجزاء النصّ المدروس وظواهره الأسلوبيّة والفنيّة، ولا شكّ أن بين علوم البلاغة من التداخل ما تتعذّر معه عمليّة الفصل أصلا، فبعض الظواهر البلاغية تتنازعها علوم البلاغة، فلا يُدرى أي علومها أحق بها.

وبسبب هذا الذي تقدم رأينا بعض الباحثين يجعل نقد ما سماه "ثالوث البلاغة" شرطا لازما ومقدّمة منهجيّة ضروريّة لاستثمار الدرس البلاغيّ في تحليل الظواهر الأدبية ... والسبيل برأيه أن تعتبر العلاقة بين مصطلحي البديع والبلاغة علاقة ترادفيّة يمكن لأحدهما أن يحلّ محلّ الآخر في مختلف سياقات التداول ومساقات الاشتغال، لأنّ هذا البعد الترادفيّ مخلّص لحقل البلاغة ما لا طائل من ورائه من المباحث والمسائل ... ووسيلة لتجاوز إشكالات الأقدمين في التعريف والتفريع والتصنيف والتمثيل والنسبة والإلحاق[2].

---

(1) حسن طبل، حول الإعجاز البلاغي في القرآن، ص73.

(2) محمد إقبال عروي، آليات منهجية لاستثمار الدرس البلاغي في تحليل النصوص، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج2، ص 1158.

3- ما يتعلّق بوصل الدرس البلاغيّ بالعلوم الأخرى:

ولا يتم ذلك إلا بوصل الدرس البلاغيّ بغيره من الآليات والمناهج المستحدثة؛ "فإذا كانت البلاغة العربية تقدم نفسها صيرورة متطورة من الوعي الفني الجمالي والأسلوبي قادرة على استيعاب طريف المناهج وإدماجها ضمن تليد القواعد... فليس هناك ما يمنع من أن تتطور وتنمو في اتجاه استيعاب مفاهيم ومصطلحات مسافرة من حقل اللسانيات، أو السيميائيات، أو مناهج تحليل الخطاب المختلفة، أو من نظرية التلقّي وغيرها"(1).

ومن الآفاق المعرفيّة التي يمكن أن توظّف وتستثمر في إثراء الدرس البلاغيّ المعاصر:

الأفق التداوليّ التواصليّ.

الأفق الحجاجيّ الإقناعيّ.

الأفق الفنّيّ الأسلوبيّ.

الأفق النصّيّ .

ومن أهمّ جوانب وصل الدرس البلاغي بغيره من المناهج والعلوم توسيع الآليات البلاغية لتشمل تحليل النصوص بأنواعها (حوارية، حجاجية، سردية، شعرية...)، فهذا الاتجاه هو الذي يلح عليه كثير من المحدثين الذين يرون ضرورة التعامل مع البلاغة العربية باعتبارها معارف وآليات منهجية وبيانية متلبّسة بالنصّ، مهما كان شكله البنائيّ، شعرا أو رواية أو خطابة أو مسرحية... "فدراسة الرواية مثلا يمكن أن تستدعي آليات فنّية ومصطلحات جمالية من الدرس البلاغيّ تسعف في تحليل النص الروائي ... كمفهوم الاستهلال وحسن التخلص والمشاكلة والاستطراد والالتفات والمقابلة والحذف والكناية والتورية والإيهام"(2).

---

(1) المرجع نفسه، ج2، ص 1168.

(2) المرجع نفسه، ج2، ص 1151.

وبهذا وحده يمكن أن يقدم درس البلاغة في صورة مقنعة ومقترنة بثمارها، مغرية لجمهور الدارسين محفّزة لهم على الإقبال والتحصيل، يقول الدكتور محمد أبو موسى: "لن أستطيع أن أغري أجيالنا بعلومنا بالموعظة الحسنة وأنها تراث آبائهم، وإنّما أغريهم بشيء واحد لا غير، وهو أن أقدّمها لهم في صورة صحيحة ومستقيمة ومقنعة ومقترنة بثمارها، وأنّها تفتح لهم من أسرار الشعر والبيان ما لا يفتحه غيرها، والطالب إذا استشعر أنّ هذا العلم يكسبه خبرة بالشعر والبيان، وأنّه يخرج من قراءة الكتاب أو الدرس بفائدة أقبل عليه من غير أن نطلب منه الإقبال عليه"(1).

وهكذا فإن كثيرا من العمل ينتظر من يروم الانتقال بالدرس البلاغي من الحالة التي هو عليها والتي اتفقت كلمة المشتغلين به على وجوب تغيّرها إلى حالة مأمولة وواقع منشود يعيد لهذا الدرس مكانته بين سائر العلوم والفنون، ويعزّز مكانته في نفس دارسه ومدرّسه قبل ذلك.

ويمكن القول إن محور هذا التجديد المنشود هو إقامة جسور من التواصل على عدة مستويات:

التواصل بين الدرس البلاغيّ وأصوله الأولى القائمة على انفتاح السؤال، وسعة التناول، ورحابة الأفق، وكلّية التصور، ومتعة التذوّق.

وتواصل بين الدرس البلاغيّ ودارسه، بأن يكون هذا الدارس مُحاورا لقضايا الدرس البلاغي بل ومشاركا فيه، بالتذوق والتمييز بين الصور والأساليب والظواهر البلاغية المختلفة...

وتواصل بين الدرس البلاغيّ وما استجدّ من مباحث وعلوم تثري أوجه التناول، وتؤكد أصالة الدرس البلاغيّ في الوقت ذاته...

---

(1) محمد أبو موسى، الغائب في الدراسات البلاغية، ضمن السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، ج2، ص 1092.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم. برواية حفص عن عاصم. مجمع الملك فهد لطباعة المصحف. المدينة المنورة. 1426هـ.

1. ابن الأثير ضياء الدين: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1375هـ/1956م.
2. ....: المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م.
3. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، دار الثقافة، ط4، 1404هـ/ 1983م.
4. أحمد جمال العمري: المباحث البلاغيّة في ضوء قضية الإعجاز القرآني، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1410هـ/1990م.
5. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، (د ت).
6. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار إحياء التراث الإسلامي - مكة المكرمة، ط1: 1992م.
7. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت، 2000م.
8. الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.
9. الباقلاني أبو بكر: إعجاز القرآن. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ط1. 1993م.

10. تامر سلّوم: نظرية اللُّغة والجمال في النّقد العربي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 1984م.
11. تمّام حسّان، الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982م.
12. توفيق الزيدي: مفهوم الأدبيّة في التراث النّقدي، سراس للنشر، تونس، (د ت).
13. ثعلب أبو العباس: قواعد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م.
14. جابر عصفور: مفهوم الشّعر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط5، القاهرة، 1995م.
15. جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3. الدار البيضاء، المغرب، 1992م.
16. الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: درويش الجندي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1423هـ/2005م.
17. الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، (د د)، (د ت).
18. ....: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، القاهرة، (د ت).
19. الجرجاني السيد الشريف، التعريفات، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1424هـ/2002م.
20. الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1982م.
21. ابن جني عثمان أبو الفتح: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د ت).
22. حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.

23. حسن طبل: حول الإعجاز البلاغيّ في القرآن، مكتبة الإيمان، ط1، القاهرة، 1420هـ/1999م.
24. ....: المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1998/1418م.
25. الخطابي حمد بن محمد: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة، (د ت).
26. الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ/ 1982م.
27. ابن خلدون: المقدمة، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.
28. خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة، ط1، العلمة، الجزائر، 2008م.
29. ذو الرمة. تحقيق: واضح الصمد، دار الجيل، ط1، بيروت، 1417هـ/ 1997م.
30. الرازي فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1985 م.
31. رجاء عيد: القول الشّعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995م.
32. ابن رشيق الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م.
33. الرماني علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة، (د ت).
34. رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1990.
35. الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1408هـ/1988م.

36. الزَّمخشري محمود بن عمر: الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ضبط وتوثيق: أبو عبد الله الداني بن منير آل زهوي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1427هـ/2006م.

37. ....: الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: أحمد عادل عبد الموجود وآخرين، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1418هـ/1998م.

38. سعد أبو الرضا: في البنية والدَّلالة. منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م.

39. السكَّاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم. تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1403هـ/1983م.

40. السيوطي جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، تقديم وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 1407هـ/1987م.

41. ....: معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، بيروت (د ت).

42. صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب، القاهرة، 2002م.

43. عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصَّرفي في القرآن، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1423 هـ/ 2002م.

44. عبد الستار حسين زموط، من سمات التراكيب، القاهرة، مطبعة الحسين الإسلامية، ط1، القاهرة، 1992م.

45. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م.

46. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

47. ....: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1422هـ/2001م.

48. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة 1419هـ/1999م.

49. عبد الواسع الحميري: شعريّة الخطاب في التراث النّقدي والبلاغيّ، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، 1425هـ/2005م.

50. العسكري الحسن أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق: منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م.

51. العلوي يحيى بن حمزة: الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا - بيروت، 1423 هـ/ 2002م.

52. عيسى علي العاكوب: التفكير النّقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق 1423هـ/2002م.

53. فاطمة الطّبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1413هـ/ 1993م.

54. فتحي فريد، المدخل إلى دراسة البلاغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1978م.

55. القرطاجنّي حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.

56. القزويني جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000م.

57. ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر: كتاب الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، مكتبة الهلال، بيروت.(د ت).

58. محمد حسن عبد الله، مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، ط1، بيروت، 1975م.

59. محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م.

60. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997م.

61. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005م.
62. ....: بلاغة الخطاب الإقناعي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.
63. ....: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.
64. ....: الموازنات الصّوتية في الرؤية البلاغيّة والممارسة الشّعرية. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001م .
65. محسن محمد عطية: غاية الفن، دار المعارف، القاهرة، 1991م.
66. محمد مكسي، استراتيجيات الخطاب الديداكتيكي، منشورات رمسيس، الرباط، 1998م.
67. المرزباني محمد بن موسى: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1425م / 1995م.
68. مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1402هـ/1981م.
69. مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م.
70. مصطفى الصاوي الجويني: البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993م.
71. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس، بيروت، (د ت).
72. ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة. (دت).
73. ابن منقذ أسامة: البديع في البديع، تحقيق: علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1407هـ/1987م.

74. ميشال زكرياء، الألسنية، المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1983م.

كتب مترجمة

75. آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للتربية، ط1، بيروت، 2003م.
76. أوستين وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972م.
77. بالمر، علم الدلالة، ترجمة صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1995م.
78. بول ريكور: نظرية التأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د ت).
79. جون كوهن: النّظرية الشّعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.
80. جون ليونز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
81. جيروم ستولينتز: النّقد الفنّي، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 1981م.
82. روجيه غارودي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1985.
83. هدسون، علم اللغة الاجتماعي، ترجمة محمد عياد، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1990م.

المقالات

84. حسين الصدّيق: فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي دار الرفاعي. دار القلم العربي. ط1. حلب. 1412هـ/2003م.

85. دانييل شاندلر، التناص، ترجمة: إدريس الرضواني، مجلة علامات المغرب، العدد 29، 2008.

86. عبد السلام المسدِّي، المقاييس الأسلوبيَّة في النّقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ. مجلة حوليات الجامعة التونسية. العدد 13.1976م.

87. عبد الرحيم الرحموني، ملامح التلقّي من خلال تعريفات القدماء للبلاغة، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1432هـ.

88. فائزة بنت سالم صالح أحمد، تعميم نظرية عبد القاهر في التعليم، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1432هـ.

89. محمد أبو موسى، الغائب في الدراسات البلاغية، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1432هـ.

90. محمد إقبال عروي، آليات منهجية لاستثمار الدرس البلاغي في تحليل النصوص، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1432هـ.

91. وليد قصاب، أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة، السجل العلمي لندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1432هـ.

92. يوسف وغليسي التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قسنطينة، العدد 9، 1429هـ| 2008م.

المراجع الأجنبية:

1. Jean dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1989

2. Christian Baylon et Paul Fabre, la sémantique, , Nathan , Paris, 1978.

3. George Mounnene, dictionnaire de la liguistique, presse universitaire, France, Paris, 1974.

4. G.R. Firth, parers in liguistic, oxFord university, press New York, Toronto, 1957.

فهرس الموضوعات

AL-BALĀĞA AL-'ARABIYYA
BAYNA AL-'IMTĀ' WAL-IQNĀ'

By
Dr. Massoud Budukha



البلاغة العربيّة بين الإمتاع والإقناع

تشترك فصول هذا الكتاب في بحث قضايا الإمتاع والإقناع في البلاغة العربية، فأما الإمتاع فيشمل كل ما يتّصل بالشعرية والإبداع والفنّ والتخييل، مما يخاطب القلب والوجدان، ويشبع حاجة الإنسان إلى الفن والجمال، وأما الإقناع فيضمّ التواصل (المجرّد) والحجاج والبرهان، وكل خطاب يتّجه نحو مخاطبة العقل بالحجّة والمنطق والدليل.

وبناء عليه، فقد انتظم الكتاب في تسعة فصول جاءت كالتالي:

الفصل الأول: جدل التداول والتخييل في خطاب البلاغة العربية.

الفصل الثاني: التفكير الجمالي عند البلاغيين.

الفصل الثالث: جدلية البنية والدلالة في النقد العربي (من خلال مسألة اللفظ والمعنى).

الفصل الرابع: الأبعاد الجمالية في مباحث الإعجاز ونظرية النظم.

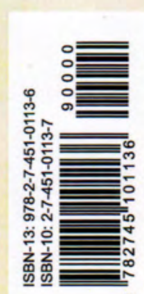
الفصل الخامس: مفهوم الشعر ومقوّماته في التراث النقدي والبلاغي.

الفصل السادس: اجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل.

الفصل السابع: من ملامح الحجاج في مباحث البلاغة العربية.

الفصل الثامن: التناص وسؤال الإبداع عند النقاد والبلاغيين.

الفصل التاسع: معالم في تجديد الدرس البلاغي.



ISBN-13: 978-2-7-451-0113-6
ISBN-10: 2-7-451-0113-7

أسّسها محمد علي بيضون سنة 1971 بيروت - لبنان
Est. by Mohammad Ali Baydoun 1971 Beirut - Lebanon
Établie par Mohamad Ali Baydoun 1971 Beyrouth - Liban
هاتف +961 5 804810/11/12 ص.ب. 9424 - 11 بيروت - لبنان
فاكس +961 5 804813 رياض الصلح - بيروت 2290 1107
info@al-ilmiyah.com e-mail: sales@al-ilmiyah.com
دار الكتب العلمية Dar Al-Kotob Al-ilmiyah

